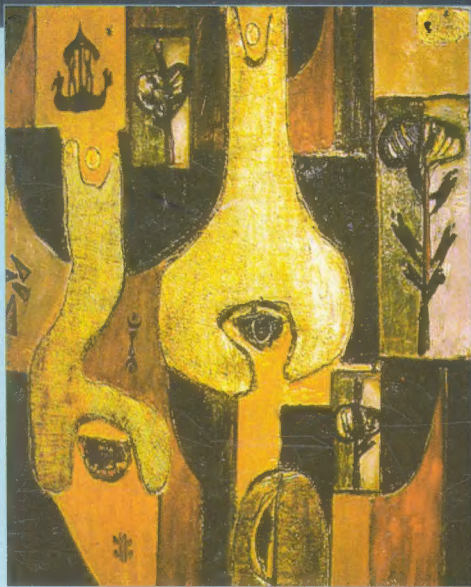


مهرجان القراءة للجميع



كتاب الشباب



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

فضايا القصة الحديثة

ربيع الصبروت

قضايا القصة الحديثة

قضايا القصة الحديثة

ربيع الصبروت



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(أعمال الشباب)

الجهات المشتركة:	قضايا القصة الحديثة
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية	ربيع الصبروت
وزارة الثقافة	الغلاف
وزارة الإعلام	الإشراف الفني:
وزارة التعليم	للغنان محمود الهندي
وزارة الإدارة المحلية	
المجلس الأعلى للشباب والرياضة	المشرف العام
التنفيذ: هيئة الكتاب	د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتكضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الألبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وإن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن وال الحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم
صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر
القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

اهداء

...

الى :

سامي خشبة

المقدمة

هذا الكتاب :

لقد أثارت موضوعات هذا الكتاب من ردود الأفعال والمناقشات ما جعلها محاور رئيسية للعديد من الندوات واللقاءات على مدى سنوات عديدة ، فندوة مثل (الموروثات الشعبية في القصة القصيرة) والتي أقيمت ضمن مهرجان للقصة في فبراير ١٩٨٤ ونشرتها جريدة الخليج ردت على مقولة الدكتور سيد حامد النساج بأن المقامات وألف ليلة وغيرهما ، لا علاقة لها بالقصة الحديثة ، وأن القصة الحديثة أوربية شكلا ومضمونا ، فقد اختلف معه الدكتور

عبد الحميد يونس قائلاً ان الرموز والحكايات والموروثات الشعبية هي جذور القصة المصرية ومن ثم العربية ، بل وهناك شخصية (جو) في الآداب الأوربية في فترة النهضة الأدبية أثرت في تطور القصة الأوربية ، وهذه الشخصية ما هي الا شخصية (جحا) .

وقال الناقد السوري مروان سعد الدين عن القصة الحديثة (.. هذه بضاعتنا ردت إلينا) وأوضح كيف أن المقامات وألف ليلة وغيرهما . هي الارهاصات الأولى للقصة الحديثة .

هذه الندوة أثارت الدهشة والجدل حول التراث العربي عامة ، والأصول التراثية العربية للقصة الحديثة ، بل ان الرموز والموروثات قد أثارت دهشة الكتاب وطلاب الدراسات العليا من النقاد الذين بدوا وكأنهم يتعرفون للمرة الأولى على تراثهم ، بل على حياتهم .

وفي المهرجان الثاني عام ١٩٨٥ احتل موضوع
(الحساسية الجديدة) والتي عرضها الكاتب ادوار
الخراط ، صدارة الموضوعات التي حظيت بقدر وفير
من الجدل والمناقشة والحوار مازال صدها يتردد
حتى الآن وقد نشرته جريدة عكاظ في ٢٢ أغسطس
سنة ١٩٨٨ ثم (القصة والمتغيرات السياسية) المنشور
بالقبس ٢٠ يونيو سنة ١٩٨٨ و (تأثير التكثيف اللغوي
على البناء والشكل القصصي) المنشور بالقبس
٧ ديسمبر سنة ١٩٨٧ و (السمات المميزة للقصة
الحديثة) المنشور بأدب ونقد يناير سنة ١٩٨٧ والقبس
٨ يونية سنة ١٩٨٨ و (القصة بين التجريب والتجديد)
و (القصة والواقع الاجتماعي) المنشورين بأدب ونقد
يناير سنة ١٩٨٧ ٠٠ كانت — هذه الموضوعات وغيرها —
وظلت اضاءات نقدية يعتد بها كقضايا أساسية .

وامتدادا لتطور القصة ومواكبة لها ، فقد طرحت
موضوعات مثل (العناصر الجمالية في النص
والأقصوصة) وغيره مما سنتعرف عليه . وهذه

القضايا - موضوع الندوات - ساهم فيها نقاد
وأدباء ، وغيرهم ممن يجمعون بين الابداع والنقد
وأنجزوا فيها انجازات هامة .. هذه الموضوعات /
القضايا ، تنشر كاملة للمرة الأولى ، ومنها نرى الارتباط
الوثيق بين القصة الحديثة وبين موضوعات هذا
الكتاب ، فبعضها يرتبط زمانيا بالقصة الحديثة مثل
الحساسية الجديدة والسمات المميزة للقصة الحديثة
والعناصر الجمالية في النص والأقصوصة وبعضها قديمة
حديثة بمعنى ارتباطها بتشأة القصة وتناول القصة
عبر تطورها لمفردات هذه الموضوعات مثل الموروثات
الشعبية ، والرمز والأسطورة ، وملاحم البطل ، ثم
موضوعات تتراوح اثارها زمانيا وتأثيرها حسب تغيرات
معينة مثل القصة والمتغيرات السياسية ، والقصة
والواقع الاجتماعي .

وكما نرى فانها موضوعات/قضايا ، تهم كل
دارس ومبدع ، وتتعلق جميعها بفن واحد .. فن
مراوغ وصعب وجميل يمسك المستقبل الأدبي لأن
المستقبل ينتظره .

ثم انى قد تأملت فى هذه الموضوعات وبحثت ترتيبها على أوجه عدة ، وتساءلت ان كنت أبدأ بالموضوعات التى تعالج بداية القصة ، أم بتلك التى تبحث القضايا الحديثة ، وكانت القناعة أن كل الموضوعات التى تناقش وتحلل وتعالج فنا واحدا ممتدا ومتطاولا ، انما هى موضوعات لا أولوية لبعضها على البعض الآخر •

وبعد ، فقد اخترت موضوعات هذا الكتاب من بين عشرات الموضوعات التى كنت قد اقترحتها - باستثناءات نادرة - كمحاور لندوات ومهرجانات أثناء اشرافى على شعبة القصة بالاتحاد العام لرعاية نشء وشباب العمال فى الفترة من مارس سنة ١٩٨٣ وحتى مارس سنة ١٩٨٨ •

وأحسب أننى قد وفيت الآن بأمرين • أولهما ، تقديم هذا الجهد محبة لمن أحبته وآمنت بمستقبله ، والثانى هو الوفاء بالتزامى أمام هذه النخبة من

النقاد والمبدعين بجمع وطبع أهم موضوعات الندوات
والمهرجانات التي اشتركوا فيها .

وكما كان أول الكلام أسئلة ، فختامه أيضا
أسئلة : اذا كنا سألنا عن القصة والواقع الاجتماعي
أو السياسي ، فلماذا لا نسأل عن القصة والواقع الأدبي
أو القصة والواقع الثقافي ، أو القصة والمبدع .. من
سيكتب عن التغيرات النفسية أو العلمية .

من سيمسأل ومتى ؟ ، ومن سيجيب ومتى ؟ ..
أسئلة وأسئلة لن يحررها من أسرها سوى الابداع
الحر بكل جرأته وعنفوانه .

نسم ..

هل يمكن أن نطالع رؤى علمية عن تكوين المبدع ..
عن لحظات الإلهام ، عن عملية الخلق والابداع .. عن
أصطياد أو النقاء النشاط العقلي بالأفكار .. عن صدى
أو رد فعل المتلقي المتمثل في الأثارة بأنواعها جمالية ،
فكرية .. أو اللذة والراحة ؟ .

وأخيرا .. هل نرى المبدع في المكان اللائق به ،
والمكانة الحقة التي هو وحده أهل لها ؟ .

الموروثات الشعبية في القصة القصيرة

د/ عبد الحميد يونس

محمد مستجاب

● د. عبد الحميد يونس :

تصورنا وكثيرون منا لا يزالون يتصورون أن التراث الشعبي مباشر ومن السهل بحيث أننا نستطيع أن نحدده وأن تبين أيضا عناصره وأن نحكم عليه من حيث الأشكال ومن حيث المضامين ومن حيث الوظائف • ان أول سمة من سمات التراث الشعبي هي أنه وحدة وأنه يقوم بوظائف مختلفة وأنه يمكن أن ينقسم الى ما يشبه الوحدات أو ما يشبه الخلايا • واتنا من هذه الناحية نقول : ان الأدب المتوسل بالكلمة - وهي ليست كلمة منفصلة عن الحركة والاشارة بل وعن الايقاع - نقول ان الكلمة ممكن أن تركز الانتباه عليها وخصوصا من ناحية الوظيفة • وهي وظيفة الاحتفال بالعمل •

نحن نعتقد بأن التطور الشعبى بطيء ! • ان من أهم خصائص التراث الشعبى هى التطور ، عريق • ولكنه يساير التطور فى الحياة ، التراث الشعبى يستوعب جميع وسائل الوعى والفكر ويستوعب ما يمكن أن نسميه التجارب ، والمكابرة ، المعرفة ، الخبرة ، العلم ، الفنون (تشكيلية أو زمنية) وكلها يتداخل بعضها فى بعض • التراث الشعبى يستوعب الكلمة • وهى كلمة منعزلة عن الفنون الأخرى ولا منعزلة عن الوظائف الأخرى •

نحن نخطئ جدا اذا تصورنا اننا نستطيع أن تبين من التراث الشعبى أدبا شعبيا يستوعب أو يستهدف الجمال • لا • ان الأدب الشعبى يستهدف عناصر التراث الشعبى • الحق والخير والجمال • بل والمنفعة •

القصة القصيرة سايرت وسائل الاتصال ، وأيضا سايرت التطور فأصبحت القصة جنسا قائما برأسه فى الآداب المختلفة خصوصا فى الأدب بالمفهوم الخاص وليس فقط بالمفهوم الشعبى • وعندما نتحدث عن

القصة القصيرة نجد صعوبة • ذلك أن الشعب لا يعرف
القصة الا بمقدار ما يعرف من حدود الجلسة •
الزمن ، الحدود المحيطة • وكلمة قصة عندما لاتستوعب
ما تفهمه نحن من القصة • فالمأثور الشعبي يتحدث
عن التاريخ وهناك الخط الفاصل ما بين التاريخ وما بين
القصة لا يوجد • فالتراث الشعبي بالفعل ينظر الى
التاريخ الشعبي نظرة قصصية بمعنى أننا نجد مفهوم
التاريخ الشعبي بالفعل مفهوما فنيا الى جانب انه
مفهوم تاريخ • ومن هنا نجد أن التاريخ قصة طويلة ،
قصة متداخلة ، متواصلة ، والقصص الشعبي لا يقوم
بالتدوين ولا بالقراءة • لكنه يقوم بالكلمة •

ولابد أن نعرف حقيقة خطيرة • نحن نتصور
دائما أن القراءة والكتابة عبارة عن وسيلة حقيقية
ومباشرة ، لكنها عبارة عن وسيلة تعسفية • هي أننا
نحول المسموع الى مرئى ، ونستطيع بالرؤية أن نعيد
التوصل الى اللفظ المسموع هذه وسيلة القراءة
والكتابة •

والقصة الشعبية ، قصة تقال مباشرة • وسنجد في الدراسات الشعبية جنسين أدبيين : السيرة أو الملحمة ، وهي عبارة عن الاهتمام ببطل له أعمال ، والأعمال تستهدف غاية - في نظر الشعب - ويأخذها سواء أكاف من التاريخ أو يحاول أن يعيد صياغتها بتخيله وبوجدانه وبما يريده أن يكون وليس بالواقع • كذلك نجد أن الخيال الشعبي يخترع قصة وأحيانا يسبغ عليها صفة الواقع التاريخي ويحاول أن يرددها على أنها كانت تاريخا وواقعا • الجانب الثاني فيها لا يعنى شيئا لأن العقلية الشعبية كانت بالفعل تؤمن بكثير جدا من الخوارق وتقرب من جانب مرحلة من مراحل الخيال في الطفولة وكانت النتيجة انها تصور الخارق على انه واقع • ومن هنا لدينا نوعان : نوع يقوله الشاعر - شاعر الرابة - وهذا النوع يكون السير الشعبية مثل سيرة عنترة والسيرة الهلالية والنوع الثاني يقوم على القصص الشعبي • وهو أيضا يقوم على السيرة ولكن بالنثر أصلا وهو السيرة التي

تحدث عن بعض أحداث تاريخية مثل سيرة الظاهر
بيبرس وفي التراث الشعبي - الى جانب هذا -
حقائق الملاحم الكبيرة مثل ألف ليلة بها قصص قصار •
وسيرة الظاهر بيبرس وغنرة • ولكن بها بعض التزيد •
ولو رفع هذا التزيد لأصبحنا أمام قصص قصار •

فاذا تحدثنا عن الحكاية فهي من الحكى ، نحاكى،
نمثل ، ومن هنا جاءت كلمة حكاية شعبية وسنجد أن
كلمة رواية سواء كانت من رى الأرض أو من الحديث
يروى ، لأن الأصل فيها هو الروى • أو كانت قصة
وهى قص الأثر ، نجد أن الأحداث أو الحدوتة تدل على
الصغر نسبيا ، والأحداث عبارة عن حدث وبعض
الخوارق ومجتمعات معينة •

لم تكن الحدوتة فى المجتمع المصرى مجرد سمر
للصغار بل كانت بالفعل عبارة عن نوع من الأدب
الشعبى للكبار وللصغار • وكانت للسيدات مجتمعاتهن
المنفصلة وكن يقلن الحواديت ، والرجال فى المنادر من
بين سمرهم نوع من الحواديت وكلمة حدوتة تلاشت

قليلا ، ثم بقيت الحدودة الفنية ، فهي قصة شعبية ولكن الفارق بين الواقع وبين الخيال فيها يكاد يكون ضائعا .

وأما القصص القصيرة ، وهذا أهم ما يمكن أن نتبه اليه ونركز عليه - نجد أن الأدب الشعبي اهتم بالأقصوصة ، الأقصوصة التي تعنى بما يثير الانتباه ، ونجد كلمة النوادر تعنى الشخصية التي بها قدر من الغرابة . والحدث والنوادر عبارة عن قطاع كبير جدا عنى فيه بوجدان الأفراد ووجدان الجماعات ، وفى الأدب العربى فى المرحلة الاسلامية - بل ما قبل المرحلة الاسلامية . حينما كان الأدب العربى رواية شفوية قبل التدوين - نجد به الكثير من النوادر بجانب الاحتفاظ بالشعر أو بالنثر . نجد أيضا الاهتمام بالحدث وأيضا الاهتمام بالشئ النادر الذى يثير الانتباه .

ثم فى العصر الاسلامى كان الاهتمام بالعجيب وبالغريب من الحدث والغريب أيضا فى الشخصية .

وفي دراسة النوادر نجد الجاحظ يهتم بالبخلاء بما في شخصياتها من شذوذ . وفي المأثورات الشعبية أيضا نجد كل نوادر البخلاء والمغفلين والحمقى ونجد نوادر العمى ونوادر الطفيليين ، بعضها دون وبعضها يردد على الألسنة ، وهذه النوادر موجودة الى الآن لأن شخصياتها لها نوع من البقاء والتحت بوجودان الشعب العربي والشعب المصري . ومثال ذلك جحا ! .

جميع الشعوب احتفظت بهذه الشخصيات وانتبعت اليها اتباعا خاصا وجعلت هذا الشذوذ درسا غير مباشر لتأكيد الاستقامة ولتأكيد الطبيعة في السلوك . ومثال ذلك جحا ، هو مثل مصرى ولكنى أزعم انه عالمي ، وهو شخصية مصرية عريقة . وجحا شخصية عربية ! وجحا شخصية أوربية ! . ولو أردنا تتبع اسم جحا سنجد أن أيام الرسول صلى الله عليه وسلم كانت هناك شخصية جحا وهذه الشخصية صفة . والصفة تفوقت على الاسم ، وهذه الصفة معناها الانسان الذي يتعثر في سيره .

ومن العجيب انه أثناء دراستي للنوادر وجدت
عند الانجليز شخصية باسم (جو) وواضح أن (جو)
بدأ مع بداية ظهور الأدب الانجليزى فى مرحلة أصل
النهضة والتراث العربى - الفصيح والشعبى - فى
تلك المرحلة ، له تأثير واضح فى الأدب الأسبانى -
ويمكن القول وليس التأكيد - أن (جو) فى الأدب
الانجليزى هو جحا فى الأدب العربى أو امتداد له •

● محمد مستجاب :

حينما ننظر الى الكم الهائل من القصص القصيرة
منذ ثلاثين أو أربعين سنة نجد أن هذه القصص بعيدة
عن الموروث الشعبى • والموروث الشعبى ليس هو
الصدق والعناد والعظمة والجبروت • وانما هو تلك
العناصر المتسللة الى كياننا والتي تتحول الى شيئين

فيما أعتقد - هما : رموز الموروثات الشعبية ، والتقاليد
التي ورثناها للتعامل مع هذه الرموز .

فكم قصة كُتبت استطاعت أن تستلمح وتستوعب
وتهضم هذه الرموز لكي نصل جميعا الى قصة مصرية
ذات شكل أوروبي ومضمون مصري ؟ . وبيئاتنا
المتنوعة تملك أشياءها الخاصة . هذه الأشياء ظلت
بعيدة وبمناى عن العقل المثقف . بمعنى هل تتصور -
على المستوى السلوكي - ان عروسا تدخل بيت عريسا
بقدمها اليسرى فتعاد كي تدخل مرة أخرى بقدمها
اليمنى ! كيف يتسنى أن نعلم ان عريسا دخل على
عروسه . فلما تحرك ليلقى بالطوبات السبع اكتشف
أن أقرب مجارى المياه اليه جافة فأجل الفرح !

من يستطيع أن يتصور أن قطا يخدش قطة أخرى
في صباحية عريس يمكن أن يحيل البيت الى حزن ،
نحن نفتح حياتنا الآن فنرى أن كل أئمة القصة
عندنا كتبوا قصصا مختلفة عن مشاكل لا يعرفونها ! .
وهم لم يستطيعوا - حتى الآن - أن يستخرجوا من

تحت عتبات البيوت ، الأعمال السيئة ضد الزوجات
وضد الناجحين والتمائم في رقاب الأطفال وظهور قرد
يرقص في شارع فيحيل الشارع الى مأساة تستمر عشر
سنوات !

هذه العقائد الشعبية برموزها • قاقات الغراب
ونحيب البوم ، اختناق القمر ليلة الفرح هذه هي
الرموز القائمة في حياتنا • ولكن القصة القصيرة تزحف
خلف فرجينيا وولف وغيرها •

أشهد أن محمد خليل قاسم في (الشمندورة)
أول من اقترب من هذه الرموز • وثاني من كتب -
وهو لم يأخذ حقه - وتعرض للموروث الشعبي ، ذلك
الذي يمارس دون أن يدري الفرد من أين جاء ولكنه
يعرف اذا لم يمارسه ماذا يمكن أن يحدث ، انه
صبرى موسى في (فساد الأمكنة) •

وفي رأيي أن الصياغات الحديثة للقصة بأورويتها
ظلت بعيدة عن الزوج المصرية وان بدت من خلال

التأق في الصياغة انها قريبة من الروح المصرية ، لأنها
اهملت أهم عناصر الروح المصرية • الرموز • رموزها
الداخلية • المركب والطائرة اللذين رسما على مدخل
بيوت الحجاج • الأصوات ومعناها ، بلدنا ، البلد
الشمسى الذى حسب الشهور والأعوام • الربيع
والخريف من خلال الشمس وعمل دورة كاملة من خلال
الشمس ودخلت الشمس في عباداته الأصلية وأصبحت
مؤثرا في مجرى تاريخه •

الانسان المصرى خارج القصة هو ذلك الانسان
الذى له طقوسه وعاداته وتقاليده • علاقته بالأم ،
بالأخت ، بالزوجة ، علاقته بعتبة الباب ، علاقته
بالسحارة التى يحفظ فيها أشياءه ، علاقته بالنجوم ،
علاقته بالوصايا ، علاقته بالدين •

حينما دخل الرومان مصر بسطوتهم وأساطيلهم
وبقصة حبهم الشهيرة اكتشفوا أن الطقوس المصرية
أكثر قربا لقلوبهم ولعقولهم وبدأوا في بناء المعابد

الرومانية على طراز المعابد المصرية القديمة وبنفس
الرموز وبنفس المذابيح ونفس الاتجاهات •

الشرق شرق والغرب غرب والجنوب جنوب ،
ما فعله قدماء المصريين أكدده الرومان .. لماذا ؟
لأنهم أحسوا أن هذا متوافق ومتجانس مع رغباتهم
ومبولهم وعقيدتهم - ان كانت لهم عقيدة •

ومن هنا ، كيف نطرد الوافد أو القادم من
الخارج ؟ بالحس الداخلى والحس الداخلى يحتاج
الى ثقافة ، وليست الثقافة هي أن ندرس فيزياء كذا !
لا • انما هي أشياء أخرى .. مثلا • انظر الى الفلاحين
فى الأرض حينما يسكون (بالزريعة) أى نبات الزرع
الأول • لايسكن هذا الفلاح يذهب ببساطة الى الحقل
ليزرع هذا النبات ! لا ، انما هو يجب أشياء غير
منطوقة خاصة بالقصر .. لا يمكن ليلة خناق القمر
يزرع الفلاح شيئا .. ثم بنات نحش ، وهى الثريا ..
اذا كانت ستغيب مبكرا أم لا •

هذه الأشياء يمارسها الفلاح دون أن يحسبها
له أحد ، من هنا الثقافة هي - كما قال الدكتور
عبد الحميد يونس - التعامل مع الأشياء •

الموال حينما (يرص) مع انسان لا يقرأ ولا يكتب،
ومع هذا يظل ينشد الموال بسرعة وبتلقائية وموزون
وازاء الظروف الطارئة من موت وخلافه •

● وعن الرموز والثقافة قال الدكتور عبد الحميد
يونس :

نحن نحتاج الى شيئين : أن نعرف من نحن ••
وما هي الثقافة ؟ • المفهوم العلمى للثقافة ليس هو
المفهوم العلمى الخاص الذى يستخدمه هؤلاء الذين
حصلوا على شهادات دراسية ، الثقافة هي كل معرفة
أو خبرة أو مكابدة يعيها الانسان من أول حياته حتى

المملت بأى وسيلة • ومن هنا كان الفلاح الأمى
مثقفا ، لأننا لسنا حيوانات • بل لدينا مكتونات ،
ذاكرة ، فطرة •

أحيانا نعمل أشياء دقيقة للغاية دون معرفة القراءة
والكتابة ، القراءة والكتابة وسيلة تعمفية كما قلت ،
هناك بجانب علم الشهادات علم تتعلمه بالمكابدة
وبالعلاقات التى بيننا • ولهذا لا يجب أن تقول هذا
مثقف وهذا غير مثقف •

الثقافة هى انسانية الانسان • ان كل خبراتنا
هى مجموعة من الدلالات والرموز تؤثر فىنا وتدخل
فى أعق ما فى حياتنا • نباح الكلب ليلا تشاء منه • •
هناك شخص تتفاعل حينما تراه وتصافحه والعكس •

فى الريف ، وفى الصعيد الأوسط نجد فى البيوت
هناك رمزا للشمس ، نقش الكعك ! على كعك العيد
نجد نقوش تمثل الشمس ، الولد عندما يجرى أثناء
اللعب يقول (توت هاو) وهى (تحتمس !) اذن لا بد

أن نهتم اهتماما كبيرا بالرموز في حياتنا والدلالات الحقيقية حتى نعرف أنفسنا • والا أصبحنا مجرد (بدل) مجوفين ! • وبالنسبة للتلقى • التلقى هو الابداع • نفس تجربة المبدع • لكن بابداع غيره • التلقى ليس مجرد الاستماع أو القراءة أو المشاهدة ، التلقى الأدبي نوع من الابداع ، لابد أن يكون لدى المتلقى القدرة على معاشة ابداع الكاتب وفهم رموزه ودلالاته •

● وقال محمد مستجاب صاحب (نعمان عبد الحافظ) و (ديروط الشريف) عن الأجيال الحديثة وكيفية الحفاظ على الموروث في حياتنا :

المدينة بطبعتها ليست حميمة بالنسبة للتقاليد • المدينة بتكوينها ، الغرف الضيقة وما داخلها ودخول الجريدة صباحا والانهماك فيها ، وانقطاع المياه وكل

مشاكل المدينة ضد التقاليد لأن التقاليد تختمر داخل مجتمع مستقر يجيد الجوار ويجيد الجلوس ويجيد التحدث . ومن خلال هذا تحدث عملية التخثير والتخمر التي تنقل العادة الطيبة وتجعل لها معنى ولرمزها معنى كبيرا ومؤكد أن المدينة لا تسير مع التقاليد . ثم القرية بدأت تندثر منها الكثير من التقاليد .. الأجيال الحديثة في القرى أجيال أقرب الى المدينة ومسطحة تماما وليست لديها القدرة على الانصات الجيد والتعلم .. الحجة اندثرت والتحطيب اندثر .. كان الناس في القرية يستطيعون تمييز صوت الطبول عن بعد ! هذا طبل زار . وهذا طبل مفرج عنه من السجن .. وطبل فرح ، وكان لكل طبل معنى ، اليوم نحن لا نستطيع تمييز هذا . كما أن الذي يؤديها لا يستطيع أن يعرف ماذا يفعل . الألوان فقدت قيمتها ، اللون الأبيض للعروس ، اليوم نجرى خلف الستان والبلاستيك المستورد ! .. لكن الجلباب الدмур الذي كان أثرى أثرياء القرى وأفقر فقراء القرى يلبسها لابنه في الختان .. أين هذا اليوم ؟ !

ولم يكن هذا لقدرة على الشراء ! وانما هو تعبير من
خلال اللون عن فرحتهم بهذا الطفل ، هذه الأشياء
مؤكد انها اندثرت ، دمر الكثير من موروثاتنا .
وللحفاظ على البقية لابد من استحضاره في كتاباتنا
وعلى دارسى علم الاجتماع والفولكلور .. عليهم
أن يرصدوا هذا بسرعة .

القصة القصيرة والواقع الاجتماعي

د. أمينة رشيد

* قيل في موضوع الأدب والمجتمع كلام كثير ، في رأيي أن به خلطا كثيرا ، أو أنه أحادي ولم يراع في أكثر الأحيان كون أن المجتمع تركيبية . شيء مركب ليس سهلا . الخلط الأول الذي تم في دراسة قضية الأدب بالمجتمع هو خلط بين مستويات الشكل والمضمون ، وأساسا هي ثنائية في رأيي غلط ، وهي التفرقة بين الشكل وبين المضمون .

في هذه التفرقة نجد البعض يقول أن المضمون أساس ثم بعد ذلك يأتي الشكل كإضافة زينة أو العكس أن الشكل هو كل شيء .

في الماضي كانت علاقة الأدب والمجتمع تدرس بمعنى خاطيء للانعكاس . الانعكاس كان مفهوما على أنه صورة المجتمع داخل الأدب ، وعملت دراسات كثيرة ولكنها ليست هي الموضوع الرئيسي لدراسة الأدب والمجتمع .

درس كثيرا صورة الأدب في المجتمع الفرنسي في القرن ١٩ في الرواية الفرنسية .. بلزاك ، فلوير ،

زولا .. درس كثيرا المجتمع الروسى فى أعمال
تولستوى .. ديستوفيسكى ، تورجنيف . درس
مجتمع البرجوازية المصرية فى أعمال نجيب محفوظ ..
الأرض فى رواية الشرقاوى . العكس أيضا درس وهو
الأدب فى المجتمع .. مثلا الأدب الفلسفى فى عصر
التنوير الفرنسى لعب دورا ووصل الى الثورة
الفرنسية . مثل آخر مهم .. فى روسيا ألغيت (القنائة)
العبودية . ويقال أن القيصر قد تأثر بأعمال
تورجنيف .. هذا مثال آخر مهم فى تاريخ الأدب عن
وجود الأدب فى المجتمع وليس فقط وجود المجتمع
فى الأدب .

هذه الموضوعات هامة ويجب أن تدرس ويجب
أن تعمق الدراسة فيها ، ولكن يظل شئ غير مدروس
فى هذا النوع من الدراسات وهى أنها عادة تصل
الى تاريخ أفكار ، أشكال أدبية ، تاريخ آداب .
تغير مواضيع فى داخل الآداب . لكنها ربما لا تمس
القضايا الأساسية للأدب لأن الأدب أساسا هو كتابة

لغة • كما أن الموسيقى أساسا أصوات •• الرسم
والنحت أساسا أشكال وألوان •

الأدب يستعمل لغة ، وهذه اللغة أساسية ويجب
أن لا ننسى أن الأدب ليس فقط لغة • هناك تيارات
خرجت من الشكلية • فكرة أن الأدب فقط لغة فيدرس
الأدب كما تدرس اللغة على نمط اللغويات • الدراسة
اللغوية أعطت كثيرا للدراسة الأدبية • لكن هناك
مستويات ظلت غير مدروسة في الدراسات اللغوية
بشكل بحت لأن الأدب فعلا هو اللغة وهو صور وهو
أيضا أيديولوجيات • هو مجتمع وهو أشياء كثيرة •

نريد أن نصل الى فكرة أن الأدب هو علاقة •
بين أطراف متعددة • بين مبدع ، وبين مجتمع ،
ونص •• الأدب هو علاقة جدلية بين هذه العناصر
الثلاثة •• هو توتر بين هذه العناصر الثلاثة •

أين تقع القصة القصيرة في هذه التركيبية ؟
درس كثيرا الواقع الاجتماعي في الرواية من

المنظور الذي تحدثنا عنه وهو منظور صورة المجتمع
في الأدب •

لأن الرواية من أكثر الأنواع التي يقال عنها انها
تمثل حركة الحياة •• تموج الحياة ، صراعات الحياة •
لأنها نوع حر يبدع تفاصيله الى ما لا نهاية • يمكن
أن تنقل في أماكن مختلفة من العالم والعالم الآخر •
يمكن أن تكسر كل الأشكال والأشياء • تصور أشياء
لا يستطيع المسرح مثلاً أن يصورها تبدو أثر الأنواع
محاكاة للحياة •

القصة القصيرة لها سماتها كما قال لوكاتش •
هي أكثر الأشكال فنية •• ففي القصة القصيرة
بمقدورنا — محاصرة قضايا الشكل • يمكن أن نبرز
كيف أن القصة من أبرز الأنواع الأدبية فنية •

لهذا اخترت ثلاث قصص قصيرة لهذا التحليل
الذي أقوم به وهي (البحث عن عنوان) لابراهيم
أصلان ، (الترام) لجمال الغيطاني وقصة اسماعيل
العدلي (الحصار) •

سوف نرى كيف أن هذه القصص مختلفة تماما..
اللغة مختلفة ، الملامح .

قصة أصلان . مكان عادى .. شارع ، طوار ،
عربات تمر ، مع تناقض بين سقوط الشارع والعربات
التي تمر . عندنا سلة مهملات . هذا بالنسبة للمكان .
بالنسبة للشخصيات ، عندنا شخصيتين .. فيهما تعارض
وكاريكاتير ، فيها البدين ، والرفيع .. أحدهما متزوج
والآخر أعزب .. واحد يتكلم كثيرا والثاني متوقع .
واحد مبسوط من الحياة ، عنده أولاد يتكلم كثيرا ..
الثاني لا يتحدث عن مشكلته ولكننا نفهم أنه انسان
عانى في الحياة .

بعد ذلك نأتى الى الزمن .. والزمن هنا يبدو
لنا أنه الموضوع الأساسى فى هذه القصة .. ما هى
مشكلة الزمن .. عندنا الرجل البدين والرجل الرفيع .
الحوار بينهما يعبر لنا عن كل ما يحدث . البدين يتذكر
انه عرف الرفيع عندما كانا فى المدرسة . يذكره بأشياء
كثيرة نسيها الثانى ويعطيه وصفا لشخصيته .. أنت

كنت شقى .. كنت ترمى الحبر فى ياقة المدرس ،
أما الآخر فقد نسي تماما . واضح أنه انسان حزين ،
متوقع ، غير متزوج .. العنوان يرمز لنا الى كل
اللاهوية لهذا الرجل .

الموضوع الأساسى لهذه القصة هو الزمن ،
والزمن مفارقة أو تعارض بين زمان الطفل الذى كان
ممتلئا بالحياة والآمال ، وبين اليوم الذى أصبح منه
انسانا حزينا فاقدا للحياة فاقدا للأمل .

نصل الى آخر القصة . الى أن الرجل الحزين
يخرج من حزنه ليسأل الرجل الثانى عن عنوانه
فيجده قفز الى الأتوبيس ومضى لحظة اللقاء تنتهى .

فى هذه القصة لا توجد قمة . يوجد حوار .
حوار طول الوقت ، يعطى انطباعا من الحوارية . نخرج
من هذه القصة أن الوظيفة الأساسية لها هى اللغة ..
لا يوجد مكان ، ويوجد حديث يتكلم عن الزمن ،
الحدث لم يكتمل ، لكن الرسالة تصل .. وهى رسالة

عن عزلة ، عن وحدة عن انحصار في روتين الحياة •
هناك أمل في أن يتم لقاء بين الرجلين • تعود الطفولة ،
ثم ينتهي كل شيء بانصراف الرجل الثاني •

في قصة جمال الغيطاني (الترام) أسلوب مختلف
تماما • أسلوب الأمثلة • هناك مستويان • المستوى
الأول حكاية الترام كوسيلة نقل تكاد تنقرض • نجد
في القصة ، الاذاعة والتلفزيون وأجهزة الاعلام
ستخرج برامج عن الترام • كل الجرائد تتحدث عن
الترام • المدارس لابد أن تعمل برنامجا خاصا عن
الترام • • الاخصائيون النفسيون الباحثون
والفلاسفة • كل الناس تتحدث عن الترام • وهناك
تبرير هو أن الترام لابد أن يعيش • موضوع الترام
هو الموضوع الظاهر • • الصورة • الموضوع الأساسي
هو الرأي العام كيف يخلق أو يصنع • • كيف يستعمل •
كيف أن المواطن العام وجد نفسه يتبنى قضية لأن كل
أجهزة الاعلام تفهمه أن هذه القضية أساسية ولابد
أن يتبناها • الموضوع الثاني هو موضوع نقد كل هذه

الأجهزة • الموضوع الثالث في القضية يظهر من خلال جملتين في القصة • (وقال البعض أنها محاولة لصرف أنظار الناس عن المشاكل الحقيقية) الجملة الثانية (أن هناك أناسا تعرضوا للسجن لأنهم رأوا أن كل هذا ليس هو المشكلة الحقيقية) •

اذن هناك ثلاث مستويات للقصة • اثنان واضحان • قصة الترام • دور أجهزة الاعلام والتربية والوزارات والنقابات في تبرير عملية انقاذ الترام • المستوى الثالث والحقيقي أن هناك حقيقة والناس مغربة عنها •

في قصة اسماعيل العادلي • مفهوم الحصار • ومفهوم الحصار يظهر من خلال ثلاث مستويات • تعدد الأصوات • والقصة تقول ان هناك سيدة جارة للبطل وجاءت تحكي للجار لأنه محام • زوجها قتل في حصار ، ولا تعرف من أين جاء الحصار • هل هو حصار سياسى أم من أعداء • كل الاحتمالات واردة في القصة •

المستوى الثاني للحصار تعلق عنه القصة بأسلوب مباشر هو حصار الفلسطينيين ، ولكن فى أى عام ؟ لا ندرى •

المستوى الثالث لا يأتى فيه كلمة حصار ، ولكن واضح أنه هو الحصار الحقيقى ، لأن فى داخل النص العناصر مرتبطة ببعضها وتتفاعل مع بعض • هو مستوى قاتل للروقيين وللحياة اليومية • عمارة ، علاقات مع الجيران ، مع الزملاء ، علاقة حب مع شابه ، علاقة مع أم تحاصره بعنايتها • كل هذه العلاقات محاصرة وليس لها حرية • حتى علاقة الحب غير ناجحة • هذه المستويات تتفاعل مع بعضها دون أن يلتقى أحد بأحد •

تداخل الثلاث مستويات يتم من خلال تداخل اللغة • هناك أهمية للحوار ، لكن بشكل نصف مباشر أو نصف منولوج • يتحدث مع نفسه • هناك كلام عادى ومباشر فى المكتب • كلام الحب مع الشابة • نلاحظ هنا أن اللغة لا تفك شيئا •

في الأنماط الثلاثة التي أوردتها لا نجد الاتساق
في المضمون • هناك بحث عن شيء • ليس شيئاً يقال ،
هنا تداخل الأصوات • أهمية الحوارية عند أصلان ،
تعدد الأصوات في قصة اسماعيل العادلي تضافر
الخطب في قصة الغيطاني • الأمثلة في النهاية تعطينا
شكل أحادي للقص • فيه شعور بالغرابة والمكان في كل
هذه القصص مكان محايد •

السمات المميزة للقصة الحديثة

د. عبد المحسن طه بدر

د. محمد فتوح احمد

● د. عبد المحسن طه بدر :

أود في البداية أن تتفق أن الأدب نشاط انساني
كغيره من الأنشطة الانسانية . الا أن له طابعه النوعي
الخاص ، لأنه نشاط أدبي والأديب انسان كغيره من
البشر وان كان يتميز بأنه أكثر حساسية وتوترا ..
أكثر ذكاء نسبيا .. وله مخيلة قوية بحيث يقيم بنيانا
من مجموعة من الجزئيات المتناثرة .

إذا كان الأديب بهذه الصورة لا يختلف عن
الانسان ، والأدب نشاط انساني ، فانه بالضرورة لابد
أن يكون له غاية ، وأن يكون له وظيفة ، فنحن لا نقوم
بنشاط دون وظيفة ودون غاية .

والهدف من الوظيفة أو الغاية هو الذي يحدد
شكل هذا الفصل ، ينطبق ذلك على الأدب كما

ينطبق على غيره من الفنون ، فاذا كان الأدب نشاطا
كغيره من الفنون الانسانية فلنتفق معا أن له وظيفة
وغاية . والغاية التي نقولها هي ابراز رؤية كاتبها
للكون وللحياة .

ولماذا لا نقول ابراز فكر كاتبها ؟ .. لأن الفكر
نشاط له طابع نوعي خاص كالفلسفة أو غيرها .. الأدب
نشاط آخر لأنه يجسد الموقف ولا يجرده يعطيني
الصورة ولا يستتج حكما مباشرا . ولذلك تفضل
كلمة رؤية ، وأقرب مثال لتوضيح كلمة رؤية هو ذلك
المثال عن الكوب الممتلئ الى نصفه .. انسان يقول
هذا الكوب ممتلئ الى نصفه ، وانسان آخر يصف لنا
نفس الشيء فيقول هذا الكوب فارغ الى منتصفه .
وتبدي لنا الرؤية في صورة أكثر وضوحا .. صديق
كاتب شهد حادثة سقوط (تروللى بامس) في النيل ،
وحاول أن يقص علينا ما رأى . فماذا قال .. رأيت
اثنين ماتا غرقا ، انما كل منهما يضع يده في جيب
الآخر .. رأيت امرأة أخرجوها ميتة ويدها متشنجة

على حقيقتها بشكل حاد جدا لدرجة انهم ظلوا عشر دقائق يحاولون استخلاص الحقيقة ليحصلوا على اثبات لشخصيتها .. ورأيت سيدة أخرجوها حية فنبتت الى فقد حقيقتها فملأت الدنيا صراخا وعويلًا .. ماذا رأيت أيضا ؟ • قال لم أر شيئا آخر •

من آلاف الجزئيات اختار هذه الجزئيات لكي يثبت ما نسميه بالرؤية ما هي رؤية هذا الأديب ؟ واضح أن رؤيته هي أن تمسك الانسان بالمادة أكثر من تمسكه بالحياة • ممكن لأديب آخر يرى نفس الحادثة فيقول رأيت امرأة أخرجت ابنها حيا وغرقت هي ، أو رأيت امرأة تحوط أطفالها بذراعيها وماتت ومات الأطفال • ممكن أن يكون هذا الأديب يرى أن الأمومة أقوى من الموت وأن الأم تضحي في سبيل أبنائها حتى الموت •

وأوضح مثال للرؤية .. جوركي كتب قصة قصيرة .. أن أحد العمال ذهب الى المصنع متأخرا نصف ساعة فخصم له مديره نصف يوم فبدأ يعمل وهو

متوتر الأعصاب • وهو يضرب بالقادوم ضرب أصبعه
بدلاً من أن يضرب المسمار فأحدث به جرحاً شديداً •
ثم بدأ يدخل فى مشاكل مع زملائه ومع رؤسائه طيلة
اليوم • حتى هنا والأمر عادى • أما الختام فيقول ••
ثم ذهب الى البيت وضرب زوجته ، ويقف عند هذا
الحد •

قصة تقول ان فى مجتمع مقهور لا توجد أى علاقة
انسانية بين أى فرد وآخر • وأن كل انسان قوى يقهر
من هو أضعف منه •• اذا كانت هذه هى وظيفة
الأدب عموماً ، فإنا نقول أن وظيفة الشئ هى التى
تشكله • الوظيفة أساس التشكيل • أيضاً رؤيا الأدباء
فى جيل معين لا تتغير الا بتغير العلاقات الاجتماعية •
حتى الرؤية الجمالية المادية •• فى القديم مثلاً ، كان
نموذج المرأة المفضلة هى المرأة البيضاء البدينة ••
أصبح اليوم نموذج الجمال هو السيدة الرشيقة ، اذا
كان نموذج الجمال المادى يتحول نتيجة التحول
الاجتماعى ، فأعتقد أن التشكيل الأدبى لا يتغير

الا بتغير المضمون الذى لا يتغير بدوره الا نتيجة لتغير
الظرف الاجتماعى الموجود •

اذا كنا نسأل الآن عن القصة المعاصرة •• واذا
سلمنا معا أنه لا تغير فى الشكل الا بتغير المضمون •
وتغير المضمون مرتبط بالتحويلات الاجتماعية فى
المجتمع • اذن لا مجال للحديث عن تغير فى الشكل
بالنسبة للقصة القصيرة قبل أن نتحدث عن التحول
الاجتماعى الذى حدث فى المجتمع فى فترة الجيل
الحالى •

بداية أنا أفرق بين جيلين •• جيل سمع قرار تأميم
قناة السويس شركة مساهمة مصرية •• الجيل الذى
سمع هذا الكلام بدأ ينشأ عنده احساس بإمكانية
أن يتحقق حلم أو مشروع قومى لهذا الشعب • ولهذه
الأمة • إمكانية التحقق بالسعى وبالضال • أولا
احساس بالعزة ، احساس بالكرامة القومية ، احساس
بإمكانية أن يتحقق حلم ، كان هذا الحلم مكونا من

ثلاثة أضلاع ، وكان هناك شبه اتفاق على هذا الحلم
أو هذا المشروع القومي العام وتكون أولا من :
ضرورة اعادة توزيع الدخل في مصر والعالم العربي •

كان الكل يرى أن الدخل موزع بصورة عادلة ••
يمكن أن نختلف على طريقة التوزيع ، وكيف • انما
ضرورة التوزيع لا يختلف عليها أحد ، ناس يقولون :
بالعدالة الاجتماعية ، وناس يقولون •• اشتراكية
عربية ، وناس يقولون اشتراكية اسلامية ، وناس
يقولون الاشتراكية العلمية •• هذا اختلاف في
الطريقة ، ولكن هناك اتفاق من الجميع على ضرورة
اعادة توزيع الدخل •

الأمر الثاني الذي كان متفقا عليه هو مقاومة
الاستعمار والتخلص منه بشقيه القديم والجديد • كان
هناك اتفاق على هذا أيضا • انما كيف تتخلص ؟
بأي صورة ؟ ممكن أن يكون في هذا المجال اجتهادات

متعددة .. الركن الثالث كان وحدة الجماهير العربية .
هذا جيل *

وهناك جيل آخر ، يوصف الآن التحول الذي
حدث له بأوصاف غريبة وغامضة .. لقد بدأ هذا
الجيل يواجه سلسلة من الاحباطات المستمرة . احباطات
مستمرة لا بد أن تقدرها ولا بد أن نعترف بأنها . باهظة
الى أقصى حد . يضاف الى صعوبة الموقف طبيعة
الاعلام وتوصيله في مجتمعنا الآن . اذا لم أكن أستطع
أن أمنح الشاب مقابلا ماديا لجهده وعمله فلا بد أن أربى
مبدأ في هذا الشاب بديلا عن التعويض المادي *

هل كل الجيل وقع في الأزمة وأصبح يسير حسب
الظروف والمتغيرات المحيطة به ؟ غير صحيح .. ولكن
الرؤية تغيرت . من امكان الحلم وامكان التحقق
القومى الى رؤية تعبر عن قدر من الاحباط قدر من
اليأس . بمعنى أن أدب الجيل السابق كان أكثر تفاؤلا .
وممكن في تفاؤله حتى يتجاوز الواقع ، أدب الجيل

الجديد أكثر تشاؤما • الجادون من الجيل الجديد
أكثر تشاؤما وأكثر احساسا بالاحباط •

التفاؤل الزائد ينظر للاستراتيجية ولا ينظر الى
التكتيك ، التشاؤم الزائد قد يفرق فى التكتيك وينسى
الاستراتيجية •

واقع الأمر أن هذا هو الفرق الحاد بين الرؤيتين •
ميزة الجيل الجديد من كتاب القصة هو إعادة
نقض الواقع من جديد التدقيق جدا فى تفاصيل الواقع ••
الخشية من التعميم أو البناء المتكامل الغوص جزئيا ••
ولهذا تظهر القصة القصيرة والقصيرة جدا • بها
غموض فتقترب من حدود القصيدة الغنائية ، وتبتعد
عن وضوح فن القصة • عند تشخيص القصة المعاصرة
عند الكتاب الجادين نقول فيه انهم ينبعون من واقع
اجتماعى له رؤية محددة جديدة ، نتيجة لظرف
اجتماعى جديد ، أولا ، الافراط فى الحلم ، عدم الايمان

بالبناء المكتمل ، عدم التفاؤل في النظرة الى الواقع ،
يتحول عندهم الى الواقع الكابوسي الواقع المحبط
والمزق . هذه الرؤية هي التي تنتج بالضرورة أشكال
القصة القصيرة التي نلاحظها .

فمثلا أنا دهشت جدا من صدى حرب أكتوبر في
القصة القصيرة . حرب المقاتل المصرى ، حرب في غاية
البسالة والروعة . . حينما نستعرض القصص القصيرة
التي وردت فيها حرب أكتوبر ، سنلاحظ أمرا غاية في
الغرابة . . لا يتحدث القصاص غالبا الا عن دفن
جثث الموتى ! . . وعدد القصص لا يتجاوز ست
قصص . هذا اذا ما صرفنا النظر عن القصص الدعائية .
هناك تحول في القيم . هذا التحول غير شكل القصة
القصيرة المعاصرة ، والواقع لا يعطى احساسا بالحلم
وبالمشروع القومي . . فمن الطبيعي أن تمثل رؤية هذا
الجيل في رؤية كابوسية ممزقة ، ليس بها البناء المكتمل ،
وبها التشاؤم الذي تفرزه مثل هذه الرؤية .

أرى أن المدخل الى سمات القصة الحديثة أن
أطرح هذا السؤال . ماذا فى القصة الحديثة مما ليس
فى القصة التقليدية ؟ ما يسمى بما بعد الواقعية
الجديدة يبدأ من الاحساس بأنه لم تعد هناك اللحظة
الدرامية أو اللحظة المأساوية . ولم تعد هى محور
القصة الحديثة ، أصبح الفنان أو الأديب يستطيع أن
يستخرج المأساوية من كل لحظة حتى ولو كانت
عادية ، ومن ثم نستطيع القول أن درامية اللحظة حلت
محل اللحظة الدرامية . أصبح يستخرج من فتاة
الحياة مأس لا حصر لها . استخراج ما هو غير عادى
مما هو عادى . وهذا مبعث الاعتزاز بهذه الموجة
الجديدة .

أستطيع القول أن من أهم السمات المميزة للقصة
الحديثة وعلى وجه الخصوص التى يكتبها الأدباء
الشبان . هو استخراج المأساة من هذه اللحظات

الكثيرة التى يعيشونها كل يوم فى انتظار المواصلات
أو الحصول على لقمة العيش .. كل هذه هموم
ولحظات استطاع شبابنا تحويلها الى موضوع أو لحظة
مأساوية فى القصة •

شئ آخر فى القصة الحديثة المصرية .. هو أننا
أصبحنا لا نعثر كثيرا على التفاصيل الجزئية أو اللون
المحلى الذى كان يغرم به دعاة الواقعية الأولى ،
بل والواقعية الثانية .. الموجة الثانية مثل محمود
البدوى ، محمد صدقى ، حيث يعتبرون هذه الجزئيات
محورا لقصصهم •

الآن أفسحت هذه الجزئيات مكانها لرؤية من
الوعى الكامل للجيل الحديث ، الرؤية الفلسفية
الشاملة • أصبحنا بازاء الكاتب الأديب المثقف المثقف
جدا • أفسحت التفاصيل مكانها للوعى الفلسفى
الشامل • أصبحنا ازاء الفنان الفيلسوف •

شئ آخر هو الايحاء بالموقف القصصى أصبح

بديلا عن تقرير الموقف القصصى ، بعبارة أخرى .
أصبحت الإشارة العجلى والايحاء المكثف بديلا عن
السردي أو الشرح أو الايضاح . وأذكر أن يوسف
ادريس من أوائل من مهدوا هذا الطريق ، وذلك في
مجموعة حادثة شرف . نجد الايجاز والايحاء .

هذا الايحاء في الجيل الجديد موجود ومعه
التكثيف أدى الى ما يسمى بالحصاسية الجديدة .

مدى استفادة القصة من الأجناس الأدبية الأخرى

د. عبد المنعم تليمة

د. ماهر شفيق فريد

● د. عبد المنعم تليمة :

من طبائع الأمور أن الفنون تتأثر ، أى تتبادل التأثير ، وأن تتأذر ، فالفن واحد فى لحظة ابداعه وواحد فى لحظة تلقيه ، فاذا أردنا درسا موضوعيا منضبطا منهجيا للفن ، رحنا الى الروايا الثلاث * ماهية الفن ، ومهمة الفن ، وأداة الفن ، نجد أن الفنون تلتقى فى الماهية وتلتقى فى المهمة ، وتتمايز فى الأداة ، واذن فالفنون فى طبيعتها واحدة ، وفى تلقيها واحدة ، وانما يتمايز هذا الفن من الفن الآخر بطبيعة أداة التوصيل التى يصطنعها المنتج ليصل الى متلقيه ، فاذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك بالفعل فى الفنون ، فالأمر أدخل فى باب فن واحد وهو فن الأدب ، فالأدب تشكيل لغوى ، ومن ثم فتأسيسا على المبدأ الجمالى الثالث وهو الحاصل فى تاريخ الأدب أن الأنواع

الأدبية تتأثر وتتأزر • تأثر وتأذر الفنون في أصلها وفي طبيعتها ، في مهمتها وفي ماهيتها ، ولعل أول نظر منهجي في هذا الأمر هو القطعة الفريدة الباقية ، أو احدى القطع الفريدة الباقية من أرسطو عندما خلف لنا تمييزا باقيا لازلنا نعتد به ولازال الدرس الجاد يبدأ به • التمييز بين فنون الحكى والقص ، وقد أدارها بطبيعة الحال حول الملحمة وفنون الدراما ، وقد وضع هذه التفرقة الفذة المميزة ، القص حدث يروى ، والتمثيل حدث يؤدي ، والمأساة هي حدث يؤدي ، والقص بأنواعه المختلفة ، والسائد في تلك المرحلة الملحمة رواية • ولازلنا نأخذ في التفرقة عندما نميز بين الأنواع الأدبية وعندما نذهب الى بيان استفادة نوع أدبي من آخر • أو بيان نوع وتطوره أو تلاشيهِ في نوع آخر أو انقراضه • سأترك الحديث الآن عن الفن بوجهة عامة لأحدد في الأدب فتختلف الأنواع • • لماذا تختلف الأنواع ؟ الأدب عموما تشكيل لغوي ، فلماذا نجد هذا التشكيل ينصرف الى زمر وإلى أنواع وإلى

أجناس أو فنون ؟ • أنا أفضل كلمة أنواع أدبية على أجناس أو زمر أو مجموعات أو فنون أو ما الى ذلك .. لماذا ؟ لأن وضعاً تاريخياً اجتماعياً محدداً يفرض • ينشأ أولاً ، ثم يفرض حاجات جمالية لا يليها الا نوع أدبي محدد ، كأن النوع الأدبي لا ينشأ بارادة فردية ، ولا ينشأ من اتفاق كوكبة أو طائفة من الادباء والمنشئين ، وانما النوع الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدد ، وربما يتطور في أوضاع أخرى وربما ينقرض في أوضاع أخرى أو ينبث في نوع أدبي جديد ، أو نوع أدبي آخر •

يظل في الأدب وفي الفن ما هو ثابت • والنوع الأدبي متغير ما دام قد ارتبط بوضع معين يبقى النوع الأدبي المتغير ويظل ما هو ثابت في الأدب ، ما هو الثابت في الأدب لكي نراه في المتغير في هذا الفن ؟ الثابت في الأدب هي المواقف الثلاثة الكبرى • الثابت في أى انشاء أدبي قديماً أو حديثاً ، بدائياً أو متحضراً

أو عصريا ، شرقيا أو غربيا ، فى أى لغة ، ثلاثة مواقف .
الموقف الغنائى – الموقف الدرامى – الموقف الملحمى .
الموقف الغنائى هو موقف الذات ازاء العالم .
الذات الفرد أمام العالم .

والموقف الملحمى ، هو الموقف البطولى أو الموقف
الجمعى ازاء العالم ، الذى يلخص مواقف الجماعة
ازاء عالمها .

والموقف الدرامى ، هو الموقف التجادلى ،
أو بيان التناقض فى الطبيعة والمجتمع ، وبعد ذلك تتحقق
هذه المواقف الثلاثة فى عمل فنى .

مهما تكن طبيعة هذا الفن ، لابد للعمل الفنى
لكى يكون فنا ، أن يحتوى على هذه المواقف الثلاثة ،
ولكن يغلب موقف من هذه المواقف الثلاثة على نوع
أدبى محدد فيدخله فى نوعه . . تغلب الغنائية على
الموقفين الآخرين فنصبح أمام القصيدة . . تغلب
الملحمية فنصبح أمام الملحمة أو السيرة أو الرواية ،
أو القصة القصيرة عندما يغلب القص ، تغلب الدرامية

فنصبح أمام المسرحية من كوميديا ومأساة • وعلى هذا الأساس فلدى فى الانشاء الأدبى مواقف ثلاثة أصيلة تتبدى فى كل عمل أدبى : والذى يحدد نوع هذا العمل هو طغيان موقف على موقعين ، ولو وقفنا عند القص •• أنا الآن دخلت مداخل تتصل بالفن عموما والأدب على وجه التخصيص ، ثم أخصص فى القص •

قديمًا كانت الملحمة تعتمد على البطل العملاق • تعتمد على القوة على وسيط ، كانت السيرة تعتمد على الحيلة والذكاء • فلنقارن بسرعة مثلاً بين عنتره وأبى زيد الهلالي • عنتره بطل ملحى ، نموذج للبطل الملحى يعتمد القوة ، يعتمد المنازلة الجهيرة ، يعتمد المواجهة الصريحة ، يعتمد فتوة الخلق ، يعتمد المباشرة ، وإذا جئنا الى أبى زيد الهلالي نجده يعتمد الحيلة والذكاء أكثر من اعتماده على القوة فى السيرة ، فاذن جئنا للعصور الحديثة فى الرواية والقصة ، البطل العادى صاحب القدرات العادية وتحدد هذه القدرات العادية بحسب فلسفة ورؤية الكاتب الروائى •

فلدينا اذن في القص هذه التطورات الكبرى ،
أو هذه الانتقالات الكبيرة ، أين موقع القصة القصيرة
في هذا ؟

ذات المبدأ الجمالى فى الرواية البطل عادى .
نفس المبدأ الجمالى فى القصة القصيرة لأن المنبع
التاريخى لكليهما واحد . اتقضى زمن الملحمة فى
العصور القديمة . اتقضى زمن السيرة فى العصور
الوسيطة ، وجاء عصر الرواية والقصة القصيرة . بمبدأ
تاريخى جمالى واحد ، هو نشوء الطبقات الوسطى .
نشأة الطبقات الوسطى . النوع الأدبى الأثير والمثل
لنشوء هذا الحدث التاريخى الخطير فى تاريخ البشرية
هو الرواية والقصة القصيرة . اذن فالمبدأ الجمالى واحد
ولكن الجماليات ، جماليات التشكيل تتفاوت وتختلف .
القصة القصيرة بورايتها للملحمة ووارثتها للسيرة .
لكن كل القص وكل الحكى يأخذ من الدراما ويأخذ
من الفئائية ، ولم يحدث هذا التأثير وهذا التداخل
وهذا التشابه وهذا الامتصاص وهذا العطاء بصورته
المثلى والرفيعة الا فى القصة القصيرة .

نجد في القصة القصيرة من الدراما والمباشرة والتركيز المسرحي ، لو انك رفعت لفظة واحدة من الحوار لتهدم البناء المسرحي كله في غير الرواية ، الرواية يمكن رفع صفحات .. حتى عند الروائيين ، فالخبرة والمباشرة والتركيز أخذتها القصة القصيرة من الدراما ، وأخذت الطاقة الغنائية والشاعرية من القصيدة .

كدت أقف للبرهنة على هذه الأقوال النظرية العامة ، كدت أقف عند موباسان وتشيكوف ، ومن اليهما بعد القرن التاسع عشر من قصاصي القرن العشرين لأشير بسرعة أو لأقف مطبقا عند بعض النماذج ، ولكن هذه ليست صناعتي ، أما صناعتي أنا فلا بد أن أقف عند شيء من تراثنا العربي .

ان جيلنا الرائد في القصة القصيرة كانت الأمور لديه — وهذا أمر طبيعي ومفهوم — ان الموروثات ، موروثات الحكى والقص القومية تتسلل هونا أو بقوة الى عمله فيأتى عمله أدنى الى روح الحدوثة وليس

الى روح القصة بمعناها الفنى الآن • فلكل شعب أساليبه فى الحكى ولكل شعب أساليبه فى القص ، ولكل شعوب الأرض موروثاتها القصصية •

عند الجيل الرائد ، وآخرهم طويل العمر يحيى حتى ، عند هذا الجيل نجد أن الأمر أدنى الى هذه الحوادث أو القصص والموروثات التقليدية المعروفة ، ولدى كتاب القصة المعاصرين من يلمح فى عمله من القراءة الأولى ما ذكرته عن الملحمية والدرامية ، بل والغنائية فى القصة القصيرة بالذات • لو قرأنا شيئاً من عمل يحيى الطاهر عبد الله لوجدنا هذا الأفق ، وبالتحديد شديد لديه قصة فى مجموعته الثانية (الدف والصندوق) بعنوان (حج مبرور) يكاد القارئ العجل يمر مروراً سريعاً ، أو ان وقف فانه سيقف مأخوذاً أمام التشكيل اللغوى المعجب ، وهذا ما لا أقصده •

ان جئنا الى التشكيل اللغوى المعجب فسنرى من يزاحم يحيى حتى حتى من هذا الجيل الرائد

ويتفوق عليه ويبرزه ، اذن فسنمضى وترك هذا المبدع
الراحل .

لكننا نقف عند شيء آخر .. رجل عادى يأتى
من الحجج ، وقبل ساعات من وصوله ، أو قبيل أيام
قليلة ، يحاول أهله أن يزینوا - على نمطنا الريفى -
داره ببعض الرسومات البسيطة المعروفة ، ويأتى النقاش
ويرسم جملا بمحمل على الحائط ، فيتذكر أنه رسم
جملا فى العام الماضى لأن الرجل يحجج كل عام ،
ووجد أن هذا الجممل طاغية (لاينسى الأسية)
لا ينسى ما يفعله الانسان ويصبر ، ويتنقم ، واذن فلا بد
من مواجهة الجممل . كيف يواجه الجممل ؟ النقاش
كيف يواجه الصبر الطويل للجممل على الانتقام
أو الترتيب للانتقام ، كيف يفعل هذا ؟ مونولوج
يقول فيه (.. هو .. هو .. هو .. الجممل .. فى السنة
الماضية ، لابد أن أعيد رسمه بطريقة جديدة ، سأجعل
الرجل فى قامة الجممل ثلاث مرات) .

وتنتهى القصة والرجل يقول للجممل سأرفع

العصا ، وسأضع مكان العصا السيف • وهنا تبلغ
القصة غايتها عند القارئ المدقق • فأمام كل ما هو
علاق بالنسبة للطبيعى ، قوى أخرى •

الانسان فى جدله مع الطبيعة هو السيد ، وفى كل
قهر يستطيع أن يكون سيدا ، وهذا هو جوهر
الجواهر فى الموقف الملحمى ، هو سيادة الانسان وقوته
وعظمته ونبله •

بالنسبة لهذه القصة يمكن للقارئ العادى أن
يقف عندما يبدى هنا أو هناك من اعجاب بتركيبات
وهيئات وتشكيلات لغوية : بذكاء فى المتصور فى المواقف
وتشكيلاتها : اننى وقتت هذه الوقفة لنرى كيف
يمكن للقصة القصيرة أن تستفيد من المواقف الجمالية
الأخرى ، والأنواع الأدبية الأخرى •

فى نفس المجموعة (الموت فى ثلاث لوحات)
القارئ لهذه المجموعة يلمح أن هذه اللوحات الثلاث
للموت ان هى الا قطعة من رواية يحيى الطاهر (الطوق

والأسورة) ، وفي اللوحة الثالثة يموت الرجل عن زوجته وتموت الابنة ، ويصبح العالم بلا مغزى (الحزن) هو الشخصية الأساسية •

السطر الأخير (وتبتسم للرجل الكبير العارى مكشوف العورة ..) وهذه الجملة هي الأخيرة في القصة •

فها هنا جوهر أصيل من جواهر الدراما • ان الحياة ، حياة الفرد والجماعة والتاريخ ، بل ان البشر والطبيعة من حولهم انما هي مسيرة بالتناقض والتجادل، ويظل الانسان الى منتهى عمره ، بل الى منتهى تاريخه ذلك البطل النبيل الذى يعلم علم اليقين أنه مقهور لا محالة ، وأنه ميت لا محالة ، وأنه مهزوم لا محالة ، ومع ذلك حتى اللحظة الأخيرة منتصباً في وجه هذا القدر الأعمى • انما أردت بهذين الشاهدين من هذا الكاتب المبدع ، أن أقول ان القصة القصيرة أدنى وأقرب الى أن تلخص المواقف الجمالية الثلاثة التى

قلت انها لابد أن تتبدى فى كل عمل فنى ، وأنها أقرب
الأنواع الأدبية الى ظهور الأنواع الأدبية فيها •

أما عن مدى استفادة القصة من الأنواع الأدبية
الأخرى ، والشعر خاصة حتى ان بعض القصص
تكاد تكون قصائد شعرية ، فانه ينبغى أن نعلم أن
القصة القصيرة فى حدها الحقيقى ، وعند منتجها
الحقيقين ان هى الا قصائد • بالنسبة للشاعر ،
الشعر ما هو الا كيفية مخصوصة فى التعامل مع
اللغة •

ليست هناك لغة شعرية ، انما هناك تعامل شعرى
مع اللغة ، فالتعامل الشعرى مع اللغة عند الشاعر هو
هو عند القاص من أدراى يحيى الطاهر عبد الله ، ويبقى
الفارق يفرق الشعر مع النثر العظيم •• وهو الايقاع
فحسب •

وسنرى هنا ايقاعا ، وسنرى عند قصاصينا المقدمين
ايقاعا ، انه ليس الايقاع من الأبحر الشعرية المتوارثة،

انه ايقاع مستمد من جماليات اللغة ؛ لكنه ليس مستمدا
من جماليات الأعرىض • مقررات الأعرىض تفصل
فصلا حادا بين الأمرين •

أما القاص الموفق ، أما المقتدر جماليا ، فهو
يتعامل مع اللغة تعاملًا جماليا مضافا اليه التعامل
الشعري الذى يتعامل به الشاعر مع اللغة ؛ ولعل هذا
الأمر يفصل بين النوعين •

أما عن صلة الفن بالواقع ، فهي مسألة شائكة
جدا ، هي قضية القضايا فى الجمالية • لا يوجد فن من
الفنون يقول بأن هناك عملا فنيا يفارق الواقع قط •
موقف ارتجالي عن حقائق الواقع ، يعلو على الواقع ،
يهرب من الواقع ، يتجاوز الواقع ، وتجاوز الواقع
لا يكون الا بالواقع وليس بالتخيل ، والقضية عميقة
وتريد قدرا هائلا جدا من رهاقة ومسئولية التناول
والا وقعنا فيما هو دارج •

بساطة الفن صدى للواقع ، والفنان العظيم

صوت الجماهير • الفن ادراك جمالى للواقع يخلق موازاة رمزية للواقع ولا يخلق عكسا مباشرا قط ، فاذا فتشنا عن الواقع فى الفن ، فى الواقع الجزئى المتناثر المقروء المبدد فلن نجد شيئا الا عند صغار الكتبة وصغار الفنانين الذين يعكسون المرئى والجزئى والملموس والمبدد والمكروور •

وسيجمع الفنان العظيم من هذا المبدد المتناثر ، الجوامع التى تجمع ، والتى لا تراها كل عين وتخرج من الواقع واقعه الانسانى وليس واقعه التاريخى السطحى ، وهذا حديث طويل ، لكن المنطقة المخصوصة التى مستها وهى مسألة ايغال القاص فى الايقاعية وايغاله فى الشكلانية ألا يبعده هذا عن الواقع ؟ نعم يبعده عن الواقع ، يمكن أن يبعده عن الواقع ، ولكن باليقين ان الذى يتخلى عن هذه الامكانيات الجمالية لا يمكن الا أن يكون كاتباً فاشلاً •

ان الذى بدعوى الواقع وحرارة الواقع الحى يلتحم بهذا الواقع عاكسا اياه عكسا مرآويا فهو باليقين

كاتب فاشل وشاعر فاشل وفنان فاشل • لابد أن
يصطنع اقتداره الجمالى ربما ينجح • ربما فشل نتيجة
للاقتدار الجمالى ، لكن الأول بالضرورة فاشل ،
الذى يعكس الواقع عسكا مرآويا حقيقيا هو بالقطع
فاشل ، الذى يلجأ الى استتفار كافة قدراته على
ملمح التناغم وتشكيل هذا تشكيلا جماليا ربما يقع فى
شكلية ، وربما يقع فى جمالية حقيقية ، فباب الاقتدار
الجمالى مفتوح ويفصل بين أصحاب المواهب الحقيقية
والأدعياء ، لكن باب المباشرة مغلق مرة والى الأبد أمام
الفن الحقيقى •

● د. ماهر شفيق فريد :

أول الأجناس الأدبية أود أن أتحدث عن تأثيرها
فى القصة القصيرة هى المقال • واضح أن هناك
فروقا كبيرة بين فن المقال وفن القصة • المقال فى المحل

الأول محاولة لطرح وجهة نظر ، ولا يعيب المقال على الإطلاق أن يميز فيه شخصية الكاتب ، بل لعل ذلك أن يكون من مزاياه ، فنحن حين نقرأ مقالا للزيات نتطلب شخصية فكرية مختلفة عما تتطلبه في مقالة للعقاد أو غيره ، بمعنى آخر ، كاتب المقالة له أن يزج بنفسه في مقالته على نحو واضح ، أما كاتب القصة في المفهوم التقليدي فانه لا يزج بنفسه وانما يقف في المؤخرة ويحرك الخيوط على المسرح وكأنها تتحرك من تلقاء ذاتها .

في كتاب (المذبذبون في الأرض) للدكتور طه حسين نجد مجموعة من الأحاديث القصصية ان جاز هذا التعبير .. المذبذبون في الأرض كتاب يصعب تصنيفه ، لا نستطيع أن نقول انه مجموعة مقالات ونسكت ، ولا نستطيع أن نقول انه مجموعة قصص قصيرة ونسكت ، وانما هو مزاج من هذين الأمرين . طه حسين يسمي كتابه حديث وينفى عن نفسه أنه قاص ، فهو يقول مثلا .. لا أضمع قصة فأخضعها

لأصول الفن ، ولو كنت أضع قصة لما التزمت
اخضاعها لهذه الأصول لأننى لا أؤمن بها ولا أذعن
لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى
القواعد والقوانين مهما تكن الى آخره .

لكن هذا لا ينفى أن بعض هذه الأحاديث قصص
قصيرة تكاملت لها عناصر القصة القصيرة التقليدية ،
وفي نفس الوقت نجد الكاتب يتدخل فيها تدخلا
صريحا فيهاجم أو يدافع فاذن هناك أثر لفن المقال في
هذه الأقاصيص . الجنس الأدبي الثانى هو اللوحة
أو الصورة القصصية ، ومن أمثلتها قصة ليوسف
ادريس عنوانها (مارش الهروب) . هى قصة قصيرة
تمثل ثلاث صفحات وتصور بائع عرقسوس فى وقت
الغروب الى أن يسدل الليل ستاره عليه .

أبرز ما يمثل هذه القصة هو سكونيتها ، أو تجميد
اللقطه ، وهذا هو الفرق بين اللوحة والقصة
القصيرة .

القصة القصيرة تشتمل عادة على تطور ما ،
أما اللوحة أو الصورة فتقدم صورة مثبتة كأنما
بالتصوير البطيء ، وقد استخدم يوسف ادريس عنصر
الصورة القصصية ، ومع ذلك كتب قصة قصيرة .

الجنس الأدبي الثالث هو الرواية كما يقول الناقد
والقاص الأيرلندي فرانك أكونور مؤلف كتاب
(الصوت المنفرد) ، وهو دراسة لفن القصة القصيرة .
الرواية ترتبط بفن القصة التقليدية عن المجتمع المتحضر
وعن الانسان بوصفه حيوانا يعيش فى جماعة أو فى
سياق اجتماعى . ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم
طبيعتها بعيدة عن الجماعة والرومانتيكية ومتأنية . هذا
هو الفرق الأساسى بين فن الرواية وبين القصة القصيرة .
الرواية عادة قطاع من الحياة ، بينما القصة
القصيرة تركيز على لحظة حياتية متأزمة ، وليس هناك
أسوأ من القصة القصيرة التى هى فى حقيقتها رواية
طويلة ملخصة ، لكن هذا لا ينفى أن من حق كاتب

القصة أن يستخدم عبارات من نوع (ومرت سنوات
على ذلك) *

ويمكن للقصة القصيرة أن تغطي رقعة زمنية طويلة
مثل قصة العقد لموباسان هذه القصة التي وصفها
الروائي الأمريكي المولد الانجليزى الجنسية هنرى
جيمس بأنها أجمل قصة قصيرة فى العالم *

العناصر الجمالية في النص والأقصوصة

اعتدال عثمان

هذه الرؤية لموضوع (العناصر الجمالية في النص
والأقصوصة) تتحدد في اطار النماذج القصصية التي
بين أيدينا ، وهي لثلاثة كتاب •

وبداية أود أن أطرح الأسئلة التي دارت في ذهني
حول النصوص التي تشكل محور هذا العرض
النقدي • لقد تساءلت مثلا : هل هناك رؤيا بعينها
تجمع هؤلاء الكتاب ؟ وهل هناك موقف من الحياة
والواقع يشتركون فيه ، خصوصا وأنهم ينتمون الى
جيل واحد تعرض لظرف تاريخي واحد ؟ واذا كانت
هنا رؤيا بعينها فكيف تتحقق هذه الرؤيا في النص
الأدبي ؟ وهل يتفق هؤلاء الكتاب في استخدام وسائل
التقنية الفنية ؟ أو هل هناك عناصر فنية مشتركة
بينهم ؟

أما وقد طرحت الأسئلة فانتى أعرض الآن
اجاباتي عنها : تنبئنا القراءة الأولى بوجود ملامح عامة
في هذه النصوص ، لعل أبرزها ادراك عميق بتغيرات
أساسية حدثت في الواقع المعيشي ، وقد نتج عن هذه
التغيرات تداخل في الهياكل الاجتماعية والفكرية ،
واهتزاز في سلم القيم المرتبط بهذا الواقع نفسه .
ولا يعنى مثل هذا الادراك ثبات عوامل الانهيار
بصورة نهائية اذ أن الحياة نفسها تنفى ذلك المنظور
الأحادي الجانب ، فالحياة دورة مستمرة وتحولات
دائمة تشتمل على أزمات وانهيارات كما تشتمل على
تجدد وتخلق لا يكفان الا بتوقف الحياة ذاتها ، وعلى
نحو مماثل نجد أن انهيارا في سلم أو في نظام للقيم
يعنى البحث عن أبنية فكرية أخرى تكون أكثر تلبية
لمتطلبات الواقع بطروفه المعقدة والمتشابكة .

اننا نلاحظ الحاحا من جانب الكتاب على تقديم
عوامل التداخل والتفتت ، وتجعلنا هذه الملاحظة
أشد ما نكون تيقظا وادراكا لأبعاد الأزمة التي تقدمها

النصوص ، كما تدفعنا لتأمل الحلول التي يقدمها الكتاب في مجال الابداع الأدبي بوصفها استجابة للعقل والوجدان المصرى في هذا المجال ، وائتى لعلى يقين من أن ذلك العقل المصرى قادر على تقديم حلول مماثلة في مجالات الحياة الأخرى بجوانبها الثقافية والاقتصادية والسياسية المختلفة • لقد امتلك المصرى القديم عقلا ابداعيا تجسد في الهندسة والعمارة كما أن فلسفة الموت والخلود تعبر أيضا عن موقف ابداعى من الحياة وما كنا نجد لابن سينا وابن رشد وغيرهما ذلك الموضع الفريد في الحضارة الاسلامية وحضارة العصور الوسطى لو لم يكونا من أصحاب العقول المبدعة غير التقليدية في زمانهم • بعبارة مختصرة أقول • نحن في حاجة الى موقف ابداعى من الحياة ، وبدع الشيء كما نعرف يعنى انشاء وأحدثه على غير مثال ومن حسن الحظ أن يكون لدينا أمثلة عدة تتمثل في تراث عريض في القص الشعبى لم يؤثر في وجداننا فحسب بل انه قد أثر في الآداب العالمية أيضا •

أعنى ألف ليلة وليلة وغيرها من كتب النوادر والملح
والحكايات والسير والأقاصيص . وبالإضافة الى هذا
كله فالتنا نمتلك لغة عريقة تظهر تجلياتها الباهرة في
التراث الصوفي مثلاً .

وإذا ما أضفنا قدرة وسائل الاعلام على نشر
الثقافة والفكر ، بصرف النظر عن سليات كثيرة ، تبين
لنا أن العالم قد أصبح قرية صغيرة تتبادل أطرافها
التأثير والتأثير بدرجات متفاوتة . ووسط هذا العالم
الزاهر الممتد في التاريخ وفي آفاق العصر نجد كتابنا
يحاولون امتلاك ما يمكن أن يسمى بالوعي المزدوج .
ويتمثل الشق الأول من هذا الوعي في استيعاب
عناصر مضيئة من تراثهم ، ويتمثل الشق الثاني في
محاولة تمثل عناصر أخرى من الآداب العالمية المترجمة،
إذا لم تيسر القراءة المباشرة ، وعن طريق الاستيعاب
والتمثل يجاهد المثقف المصري من أجل أن يفرز صيغة
جديدة تتيح له الاستجابة الى متغيرات واقعه من

ناحية ، كما تتيح له توظيف انجازات العصر الأدبية
من ناحية ثانية •

وتتمثل أهم سمات هذه الصيغة ، خصوصا أثناء
فترات التحول ، في نوع من القلق الاجتماعى والفكرى
يظهر بوضوح في معظم النصوص التى بين أيدينا •
في قصة « مواجهة » لربيع الصبروت يقدم الكاتب
تصويرا رمزيا لانهيار البيت واقتطاع الراوى من
الطأئينة والدفع والأمان • وتتجسد هذه المفاهيم
في مواجهة للموت وخلق عالم الراوى من الأب ، والأم،
أو جذور الانتماء • ويقدم البيت فى هذه القصة
بوصفه معادلا رمزيا لمجموعة من المفاهيم والقيم التى
دخلت فى الغياب ولم يبق منها غير صور كصورة
الأب والأم المعلقة على الجدران الخاوية • انها بعبارة
أخرى رموز لوجود كان ولم يعد كائنا بالفعل •

ويظهر هذا الملمح مرة أخرى فى قصة « صحوة
الغروب » للكاتب نفسه فتموت الأم كمدا بسبب

انهدام البيت على حين يرى الراوى شبح الأب وقد أصبح ضئيلا عاجزا بعد أن فقد سطوته مع اهييار العالم القديم •

وفي قصة أخرى لناصر الحلوانى بعنوان « يقين العرى » يقدم الكاتب تصويرا سيرياليا لنوع ثان من أنواع التمزق والاقطاع يتمثل فى عرى نفسى أو معنوى يفقد الذات القدرة على التحدد فى ظل نظام من المفاهيم والأفكار الواضحة • واذ تدلف الذات الوحيدة العارية من اليقين من بوابة صغيرة فانها تجد حاجزا بين الجلد وروائع مألوفة لأجساد قديمة • وتووب الذات وحيدة هلامية تستقبلها السماء غير مبالية • اتنا نجد أيضا عالما جهما يسلب الطفولة مسراتها ومتعها الصغيرة • فى قصة نبيه الصعيدى « دورة الصعود » ويتمثل ذلك العالم فى نوافذ مغلقة ، ومن خلفها تكمن وجوه لامبالية بأحزان صغير تمزقت طائرته الورقية ، وتمزقت معها رغبته فى الانطلاق والتفتح وحلم الصعود • اذا اتفقنا على أن القصص التى نحللها الآن تشترك فى ملمح

أساسى يظهر فى التصوير الفنى لاهتزاز عالم قديم بكل ما يمثله هذا العالم من قيم وتقاليد ومواصفات ، فأننا لابد أن نفترض فى اللحظة نفسها ، اختلاف طرق التعبير عن هذا العالم بعناصره السياسية والاقتصادية والثقافية عن طرق أخرى عبرت عن هذا العالم نفسه فى ظروف مغايرة ، وإذا افترضنا أن ظروف الواقع المتغيرة قد فرضت وسائل فى التقنية الفنية تتلاءم مع هذه الظروف المعبر عنها ، فأننا نجد أنفسنا نطرح فرضا آخر يتمثل فى امكانيات خروج النص القصصى عن المواصفات والمعايير الأدبية المعروفة والمحددة لثن القصة القصيرة •

وأود أن أؤكد هنا أن الخروج عن المواصفات والمعايير الأدبية لنوع أدبى ما كالقصة مثلا أو غيرها ، لا يعنى دعوة الى فوضى الكتابة وإنما تقتضى ازاحة مفاهيم أدبية بعينها وتراجعها ، لتقديم مفاهيم أخرى تشكل فى مجملها منطقا متماسكا ؛ وإلا أصبحت الكتابة مجرد عبث لا طائل من ورائه •

بعبارة أخرى أقول • ان الاختلاف والمغايرة لابد أن يكون لهما منطقهما الخاص ، كما لابد أن يكون النص عملا أدبيا يحكمه قانون مما يمكن أن يصل الى الآخرين ويقنعهم بضرورة مثل هذا الاختلاف وأهميته • لكن هذا القانون أو المنطق الخاص الذى يطمح الفن الى تقديمه ، لا يفرض على العمل من خارجه • ان الناقد أو القارئ يكون مطالباً أمام نصوص لا تنطبق عليها المعايير الأدبية السائدة ، بأن يعمل على استخراج معايير العمل الأدبي من داخل هذا العمل ذاته ؛ ومن ثم تظير أهمية القراءة الابداعية التى تحدثت عنها ، والتى تتطلب تنبها وبنظة من جانب القارئ تحفزانه على التخلص من توقعاته المسبقة كما تحفزانه على الاشتراك فى العملية الابداعية نفسها •

من هذا انطلق أحاول تحليل خصائص الكتابة القصصية فى النصوص التى تقدمها اليوم ، بما أنها نصوص تعبر عن معان مشتركة بين الكتاب ، يجد

القارئ نظيرا لها في نفوسهم وفي واقعهم ، وعليهم
!ستخلاص عناصرها الجمالية التي تبرر وجودها الأدبي .

تتمثل أول هذه العناصر في غياب الحدث بالمفهوم
التقليدي على نحو ما يبدو في تقسيم العمل القصصي
إلى بداية أو تقديم وتشابك لمكونات هذا الحدث ؛
ثم نهاية ، أو لحظة اضاءة تؤوب فيها الأمور إلى
مستقرها . اننا لا نجد في معظم الأعمال التي نحللها
اليوم حكاية تروى على لسان بطل ، أو مجموعة أبطال ،
وانما على النقيض من ذلك نجد شذرات من أحداث
متناثرة ، ووقائع متباينة ، وأزمنة وأمكنة عدة متداخلة ،
حقيقية ووهمية في آن واحد . ولا فرق في هذه
النصوص بين أحداث وقعت بالفعل أم كانت من صنع
الخيال ، بل كثيرا ما يفوق الحدث الخيالي نظيره
الواقعي من حيث أهميته في النص ودرجة تركيز الضوء
عليه ولناخذ الآن أمثلة توضيحية نمتحن بها صحة
ما أقول .

في قصة « انكسار الحروف » لربيع الصبروت

يتوزع الحدث بين وقائع مطاردة يختلط فيها الواقع بالخيال ، ووقائع أخرى تمثل مراودة ومحاولة انتهاك جسدى يتعرض لها الراوى ، كما تظهر أيضا تفاصيل الحياة اليومية فى الطريق والعمل وحديث الصحاب وإشارات الى اخفاق فى قصة حب ... الخ .

ويتراوح الزمن فى النص بين ماض بعيد على نحو ما يظهر فى الالماح الى قصة موسى والفرعون ، وماض أقل بعدا يتمثل فى اشارة الى شخصية شعبية متمردة على السلطة هى أدهم الشرقاوى وحاضر يتجسد فى الأحداث المتناثرة ، فضلا عن ديمومة تتحقق فى دورة الليل والنهار . وهذه الدورة الأزلية الأبدية ترتبط فى النص بحياة الراوى وواقعه . وما أن « تؤذن الطبيعة للفجر » ويؤوب الراوى الى « طمأنينة الصباح الجديد الطازج » حتى يواجه بأنواع الحصار التاريخى والفكرى ، كما يواجه بتفاقم العقبات المادية والنفسية التى لا يستطيع تخطيها . لكنه على الرغم من كل شئ يمضى مستعصما بالأمل والحلم .

أما المكان فانه يتراوح بين المدينة وشوارعها
المزدحمة ومكان العمل ثم الدنيا كلها على نحو ما جاء
في ختام القصة • وإذا كانت القصة السابقة تقدم لنا
أحداثا متناثرة تقع في أزمنة وأمكنة عدة متباعدة فأننا
نجد الحدث أو الوقائع الفعلية تتراجع تماما في قصة
أخرى بعنوان « صدى » للكاتب نفسه •

فالحدث الحقيقي يتمثل في قطار تستقله الحبيبة
على حين يتأهب القطار للرحيل • أما الحدث النصي
أو الحدث الذي يقدم في النص فانه يصبح حدثا داخليا
تماما ، يتحقق فيما يشبه المناجاة الداخلية ، فتحاور
الذات دخيلتها ، أو كما يقول الراوى « حادثت قلبي
فتجالد » ويقول « حاورت قلبي ولججت » ومن خلال
هذا الحوار تتكشف جوانب المعاناة اليومية في
مفردات متلاحقة « شقة ، وأثاث لثلاث حجرات ،
وشبكة ، ثم الزينة والأولاد ، وطواير تقف فيها حتى
الموت ... » ويتم تقديم هذا الحدث الداخلى في
 فقرات متتالية تبدو كل فقرة منها منفصلة عن الفقرة

التالية أو السابقة لها ، ومستقلة من حيث اطارها
المرجى الذى تحيل عليه . فنجد الفقرة الأولى تحيل
على الحدث الفعلى ، أى تأهب القطار للرحيل ،
أما الفقرة الثانية فتحيل على قصة الحب قبل الرحيل ،
وتحيل الفقرة الثالثة على الأوضاع الاجتماعية
والاقتصادية .. وهكذا .

ان هذا الانفصال والتفتت وتجزئة النص الى
فقرات تبدو واضحة فى الكتابة المطبوعة انما تعكس
تمزقا وتفتتا آخر فى واقع الحياة تعاني منه الذات
الراوية بوصفها فردا فى مجتمع يمر بظروف محددة ،
ولا يربط بين هذه الشظايا غير السياق القصصى الذى
يشتمل على حالات متباينة ، تعبر كلها عن الوحدة
والانقطاع والتمزق والاختراق فى التحقق ، ولكن النص
اذ يجسد هذا التمزق والانقطاع فى الواقع فانه
يقدم فى الوقت نفسه نسيجاً فنياً متماسكاً ومتحققاً فى
صياغة لغوية تؤدي تراكيبها واختيار ألفاظها الى
تكثيف الرؤية التى يعبر عنها الكاتب . وقد يخفى

الحدث بصورة تكاد تكون كاملة في قصص ناصر
الخلواني ويصبح النص علامات لغوية ، أو شفرات
لغوية يكمن معناها فيما يفترض الكاتب انه عوامل
مشتركة في التراث أو في الواقع المعيشي .

ويظهر هذا العامل المشترك أحيانا في التراث
الشعبي الشفاهي فيلمح الكاتب في قصة « حرف » الى
« سهيل الفرسان على رماحهم » أو « يحمل في القبضة
بيرقا وفي القبضة نقشا » مما يستدعي أبطال السير
الشعبية كعنتره مثلا أو أبو زيد الهلالي أو السير
التاريخية كصلاح الدين الأيوبي على سبيل المثال .
وقد يلمح الكاتب أحيانا أخرى الى التراث الصوفي
المكتوب كأن يقول في النص نفسه « سكنى القلب
المتخثر » أو « مرموز هذا على النصل » وقد يكون
النص كله تجليا صوفيا يتخذ عنوان « حال » فيرد الى
ذهن القارئ أحوال الصوفية وكلمات النفرى
أو ابن عربى أو العطار أو غيرهم وفي الحالات كلها
يكتفى الكاتب باللمح والتضمنين والاشارة دون

التصريح والتحديد ويترك للقارئ مهمة استخلاص دلالة النص ومغزاه من حيث احواله الى موقف معاصر .

ولا تكمن دلالة العلامات اللغوية أو الشفرة اللغوية في نصوص ناصر الحلواني في التراث المشترك فحسب وانما نجدها كذلك في الأشياء الفعلية الملموسة كأن يعبر عن الوحدة ورغبة التواصل والاختراق ، على نحو ما قدم ربيع الصبروت من خلال منطقه الخاص، يعبر ناصر الحلواني عن هذه الحالات ذاتها بطريقة مختلفة ان نصف ليمونة جافة في قصة « نصف زمن » تصبح المعادل الرمزي لاحساس الوحدة وانسحاق الذات في مواجهة الواقع الفعلي . ويتناظر هذا الواقع في القصة مع سكونية كثيفة مخيمة على المشهد كله . وتظهر سكونية المشهد مرة في تشاغل الراوى بالنظر الى زهور زجاجية بارزة ، كالأحشاء المبقورة على جدران كوب زجاجي وتظهر مرة أخرى في بنية تاريخية وفكرية بعينها يشير اليها الكاتب من خلال عبارة مقتبسة من نص آخر تقول « هناك ظل هؤلاء الناس

منذ نعومة أظفارهم ، وقد قيدت أرجلهم وأعناقهم
بأغلال ، بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم
ولا رؤية أى شىء سوى ما يقع أمام أنظارهم » •

ان التناص أو التفاعل النصى بين العبارة
المقتبسة والسياق الذى وضعت فيه يؤدى الى انسحاب
مضمون العبارة المقتبسة على واقع الحال بصورة
ضمنية تضاعف من سكونية المشهد وتضيف اليه
الجانب الفكرى أو الثقافى متمثلا فى النص المقتبس •
وفى مقابل هذه السكونية المخيمة يظهر الحلم
بأن تتحول الأشياء الجامدة الى أشجار حية ، وأن
تتحول الأشجار الى بشر •• وهكذا يكسر الكاتب
سكونية المشهد بحركة الحلم بوصفه خلاصا وتحققا
واكتمالا • لقد أثرت فيما سبق الى تغير مفهوم
الحدث فى الأعمال التى نعرضها اليوم • وطبعى أن
يتلازم اختفاء الحدث أو الفعل الملموس مع تغيرات
أخرى فى مفهوم الكتابة القصصية وعناصرها الجمالية •
اننا نجد تحولا فى صورة الكاتب وموقعه فى عملية

السر القصصى ويناظر هذا التحول الذى حدث فى موقع المؤلف مع تغير آخر فى صورة البطل القصصى ، وإذا كان المؤلف المهيمن العليم بكل شئ يقدم شخصيات قصصية تحقق هذا المفهوم فإن النصوص التى بين أيدينا ، ونصوصا غيرها تفرض نفسها الآن على الساحة الأدبية ، تتجه وجهة أخرى . ان الكاتب كما ذكرت فى موضع سابق ، يشعر فى فترات التحول الاجتماعى بنوع من القلق الفكرى ، وينعكس هذا القلق فى استخدامه لهجة غير وثوقية لا تقدم صيغا جاهزة . انه أيضا لا يدعى امتلاك الحقيقة كاملة أو يدعى امتلاك تصورا نهائيا لهذه الحقيقة . انه فرد عادى فحسب تتعرض مفاهيمه للالتباس ومن ثم فانه يلجأ الى طرح الأسئلة ، مثله فى ذلك كأي شخصية من شخصياته القصصية ، ولا يتوخى السرد فى هذه الحالة تصوير نمط من أنماط البطولة ، كنمط الموظف مثلا أو التاجر الثرى ، أو الشرير ... الخ . وانما يعمد الى كسر هذه القوالب والأنماط . ان النمط

أو القالب يصبح ثابتاً عن طريق التكرار والتداول بين الكتاب والقراء فيتوقع القارئ خصائص له يعرفها مسبقاً ، ومن ثم فإن صورة النمط تكون واضحة في ذهن القارئ ، يقدمها الكاتب بوصفه عالماً بما يحدث كله ، سواء أكانت الوقائع تحدث في حياة الشخصية القصصية وفي علاقاتها بالعالم الخارجى أم كانت وقائع نفسية تدور في أعماق الشخصية وفي عالمها الداخلى ، والانتظار والتوقع يؤديان الى نوع من القراءة السهلة ، أما كسر الانتظار والتوقع فانه يجعل القارئ مطالباً بقراءة أخرى غير يسيرة ، وتمثل هذه القراءة في جهد الاكتشاف والتعرف والربط بين ما يقدمه النص من ناحية وما هو مشترك في التراث أو في الواقع ناحية ثانية ، كما تتمثل في المشاركة في تعرف جانب من جوانب حقيقية يقدمها النص ولا يدعى ثباتها .

وإذا كانت الأعمال الأدبية التى يتخذ فيها المؤلف سمة العالم ببواطن الأمور ، المستحوذ على الحقيقة كاملة من أطرافها كافة ، يؤدى الى الوصول الى نص يتسم بالنهاية المغلقة ، بمعنى أن تحل الأزمة في النص

حلا نهائيا بانتصار أبطاله أو بهزيمتهم أو بموتهم
أو بانتهاء علاقة ما ... الخ . فان النصوص التي
أمامنا تتسم بالنهاية المفتوحة . ان قصص ربيع الصبروت
تنتهي بتكثيف الاحساس الرئيسى الذى تدور القصة
حوله ، بدلا من أن يزعم حلا ما للأزمة فاحساس
الاقتطاع والوحشة وانهايار البيت يتكثف فى قصة
« مواجهة » وقصة « صحوة الغروب » وغيرها من
القصص التى ذكرت عناوينها . على حين تنتهى قصة
« صدى » بالعبارة التالية « يتكاثف فوقى وحولى
تراب ودخان ثقيل : وفى قلبى مازال قطار يصفر
مختلطا برجع ناي قديم ومجروح » .

أما النهاية المفتوحة فى نصوص ناصر الحلوانى
فتعتمد على تثبيت مشاهد بصرية يعمل الكاتب على
تشكيلها فى أفاصيصة الصغيرة على حين يحملها
بصرعات داخلية ، وتنتهى الأقصوصة فى كل مرة بعد
اكتمال اللوحة التشكيلية المصاغة بقلم حساس ومفردات
موحية محملة بأشجان الذات .

في أقاصيص (مكان) و (لونية) و (وجه)
و (حرف) على سبيل المثال تتضافر مفردات
الصورة البصرية مع المصاحبات اللغوية الأخرى التي
تكشف عن صراعات داخلية ، وفي أقصوصة (مكان)
تتجسد الصورة البصرية في جدار وسقف وكوة
وسماء على حين تظهر المصاحبات اللغوية الدالة على
الصراع في عبارات مثل « وبلون الزهر المخضوق
المتكلس يرسم أغنية » أو « ويغيب تحت ركाम الأسئلة
المتخمة بالانتظار المتقابل للكلمة ، للبوابة المنفرجة ،
لحقيقة الحقيقة » ونكتشف نحن القراء أن الصراع يتمثل
في محاولة الكتابة ذاتها ، أو تلك « الحلم المطارد » كما
جاء في النص ، وينتهي النص نهاية مفتوحة كما قلت
فتصف الجملة الختامية « سماء تحوى بعضا من زرقة
وعصافير تتساقط » وفي أقصوصة « حرف » تصبح
الكتابة المعادل الرمزي لوجود الذات وكيانيتها ،
وينتهي النص بالعبارة التالية « وأفتح منافذ جسدي
على الكون ، وأغرس الحرف » وتتكشف أقصوصة

« لونية » عن لوحة تشكيلية رائعة فيها الأزرق المسكوب والأحمر المرجان مغروسا في تموجات البحر ، ويزاح في هذه اللوحة اللون الفاصل بين الأفق والبحر ، ويشعل الكاتب الأخضر في البنى ، وحين تتجسد الصورة تكتمل محاولة الكتابة ويصبح النص نفسه مفتوحا على بحر الاحتمالات الغنية .

لقد تحدثت فيما سبق عن بعض العناصر الجمالية في النصوص التي تناقشها ومن هذه العناصر ، الحدث وتغير موقع المؤلف واختلاف صورة البطل والنهاية المفتوحة لهذه النصوص ، ويبقى عنصر مهم يتمثل في اللغة ، وسوف أوجز خصائص اللغة في نقاط سريعة .

تتمثل هذه الخصائص في استخدام اللغة الصوفية ، ولغة المأثور الشعبي الشفاهي والمدون ، كما تتمثل في المزج بين لغة السرد النثرية ، ولغة الشعر المجازية ، واذ تعتمد اللغة النثرية على التابع السببي المنطقي ، كأن يكون الحزن مثلا سببا يؤدي الى البكاء

فإن لغة الشعر تقدم على التصوير المجازى ، فنجد
كاتباً مثل ربيع الصبروت يقول « نأى قلبى ينتحب »
كما نجد لدى ناصر الحلوانى أمثلة أخرى متعددة فى
قصة الدكان وغيرها .

ونستطيع أن نلاحظ بالاضافة الى ذلك مزجاً
آخر بين لغة الواقع ومفرداته من ناحية ، ولغة الحلم
السيرىالى من ناحية أخرى ، كأن تتحول الأشياء الى
أشجار وتتحول الأشجار الى بشر على نحو ما ذكرت
فى تحليل قصة « نصف زمن » لناصر الحلوانى ،
كما نجد عند ربيع الصبروت أمثلة أخرى خصوصاً
فى قصة بعنوان « القط الأسود » ، وقد يعمد الكاتب
الى نوع من الكثافة الدلالية فتصبح الكلمة محملة
بأكثر من معنى فى آن معا . ان استخدام كلمة بعينها
فى سياق نصى بعنوان « حال » مثل كلمة (مكتمن)
يعنى الحزين لكن اقترانها فى السياق النصى بالعلن
الذى يشتهى المخبوء كما قال الكاتب ، يجعلها تتداعى
فى ذهن القارئ الى معان أخرى مثل المكنون والمكتوم

والكامن المتوارى ، أو بعبارة أخرى أقول ان تجدد دلالة اللفظة لا يرجع الى معناها المتداول أو المتعارف عليه بقدر ارتباط هذه الدلالة نفسها بالمصاحبات اللغوية في السياق الذى هى فيه يمكننا الآن أن نصل الى مؤشرات محددة يمكن استخلاصها من العرض السابق، وتتمثل هذه المؤشرات فيما يلى :

أولاً :

وعى الكتاب باهتزاز السلم القيمى وتراجع نمط حياة كاملة ، وتخلخل الأبنية الهيكلية فى المجتمع ، ويقترن هذا الوعى بمحاولة الكتاب العثور على الصيغة الفنية المعبرة عن هذا كله .

وتظهر بعض ملامح هذه الصيغة فى الخروج على طرق الكتابة السائدة ومواضعاتها الفنية .

ثانياً :

تظهر نزعة تجريبية واضحة فى النصوص السابقة تتحقق فى اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدى وتغير صورة

البطل ومفهوم الزمن الميقاتي والمكان المتعين بحدود واضحة . ان البطل لم يعد نمطا ثابتا كما أن الزمان والمكان قد أصبحا مفهوميين داخليين يكتسبا أهميتهما من قدرتهما على تكثيف الحالة أو الفكرة التي يدور النص حولها .

ولا يقتصر التجريب على هذه العناصر فحسب : بل انه يمتد الى الشكل القصصى بصورة عامة : فيظهر النص المقسم الى فقرات ، أو قد يتكثف الشكل من حيث المساحة الى أقصوصة تشغل سطورا محدودة .

وتستند هذه النزعة التجريبية الى عنصر آخر من العناصر الجمالية في النص يتسل في اختلاف زاوية النظر أو موقع الكاتب في النص عما نعهده في كثير من الأعمال الأدبية . فلم تعد لهجة الكاتب لهجة وثوقية نهائية قاطعة ، بل أصبحت لهجة تتسع للاحتمالات ، ويرجع ذلك الى أن الكاتب أو الراوي في القص يتوخى أن يكون فردا عاديا بين شخصياته القصصية يعرف

بقدر ما يعرفون ، وتغيب عنه أشياء ويتعرض لالتباس المفاهيم مثلهم تماما ، ومن ثم فإن الحقيقة لم تعد لديه نهائية ، بل نسبية لا تتسم بالثبات بقدر اتسامها بالديناميكية أو الحركية والتفاعل المستمر مع الواقع ومتغيراته ، ويؤدى هذا المنحى فى الكتابة الى أن تنتهى النصوص نهايات مفتوحة على التحولات والاحتمالات .

وأود أن أشير هنا الى أن التجريب لا يعنى فى تصورى ذلك المفهوم الذى يتشكك فى القيمة الفنية للعمل الأدبى بوصفه عملا ما يزال فى دور التبلور وعدم الاكتمال . ان التجريب المستمر يعنى شيئا آخر، اذ أنه يدل على قصور أساليب الأداء المستهلكة وقصورها على ثقل تجربة جيل تختلف همومه عما سبقه من أجيال حققت ريادة وانجازات باهرة فى وقتها ، غير أن هذه الريادة لا تصدر حق أجيال تالية فى شق أفق جديد للإبداع الأدبى .

ثالثا :

من الخصائص الأخرى التى نجدها فى هذه النصوص وفى غيرها ، اختفاء الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنون الأخرى غير الكتابية ، فقد أصبحت القصة تتسع للشعر ، كما أن الكتابة قد تتحول أحيانا الى تشكيل بصرى يعتمد اللون والخط ودرجات الظل على نحو ما نجد فى الفنون التشكيلية ، ويؤدى هذا التشكيل الكتابى لعناصر بصرية مستمدة من فن غير كتابى الى ما يمكن أن نسميه امتزاج الفنون ، أو وحدة الفنون .

رابعا :

تتميز اللغة بدرجة عالية من التكثيف ، كما يعتمد الكتاب تحول دلالة الألفاظ ، فلا تصبح الدلالة مباشرة أو قاموسية ، بل تكتسب معناها من المصاحبات اللغوية فى السياق النصى ، الأمر الذى يؤدى الى تكثيف الحالة أو الموقف أو الاحساس الغالب فى النص .

خامسا :

تميز النصوص بنوع من الاستقلال الذاتي ،
فهذه النصوص وان كانت تعبر عن الواقع ، الا أنها
لا تنقل هذا الواقع نقلا حرفيا ، وانما تتوخى اعادة
تصويره ، أو اعادة بنائه وفقا لمنطقها الخاص ومن
هنا تتحقق أدبية النص . ان النص عمل لغوى يرتبط
ارتباطا وثيقا بغيره من النصوص سواء أكان الارتباط
بالاقتباس أو الالمح أو التمثل للسمات الخاصة
بنصوص أخرى تؤلف مجملها المخزون المشترك في
التراث وعن طريق التفاعل بين النصوص تتخلق الكتابة
وتعادل الكتابة عند البعض وجودا كاملا وحياة وليست
مجرد متعة أو تسلية .

سادسا :

تتطلب مثل هذه النصوص نوعا من التلقى في
القراءة لا يتسم بالسهولة أو اليسر ، وانما يقتضى جهدا

من القارئ واشتراكا ايجابيا في تعرف عالم النص
وآفاقه وطرق التقنية المستخدمة فيه .

ويرجع ذلك الى أن الكاتب يعتمد كسر التوقعات
المسبقة لدى القارئ ، ومادام القارئ لا يجد توقعا
ما فانه يصبح مشاركا فعالا في العملية الابداعية
وليس متلقيا سلبيا .

الرمز والأسطورة في القصة القصيرة

● مروان سعد الدين :

ليس ثمة انفصال قطعى ما بين تعريف الأسطورة وبين أبعادها الرمزية • أو بمعنى آخر ليس ثمة قطع ما بين المتكأ الأسطورى والمتكأ الرمزى ، وان كان المتكأ الرمزى منطلقا من المفهوم الأسطورى فى بعض جوانبه •

كما نعلم أن القصة القصيرة فى مصر — وهى بداية الانطلاق الحقيقى للقصة القصيرة فى العالم العربى أو القصة المكتوبة باللغة العربية — تأثرت الى حد كبير بالمدارس الأوربية الغربية ، وبشكل عام بالمدارس النقدية الموجودة فى العالم المتمدين الذى سبقنا فى قضية القصة •

قطعت القصة فى مصر أشواطا كانت فى بعض الأحيان ملاحقة ولاهثة للمدارس النقدية الأوربية ، وفى بعض الأحيان متخلفة عنها •

أقول هذا لأتتى سوف أشير الى تخلف المدرسة
الرمزية فى القصة عن مثيلتها فى أوربا الغربية •

بدأت القصة القصيرة فى مصر انطلاقا من التكنيك
الواقعى - لن نشير الى ما قبل هذا من إرهابات
قصصية - بدأت القصة تلتزم شكل الواقعية
الكلاسيكية أو الواقعية الحاضرة • بمعنى آخر أن
هذه الواقعية تصورت فى بادئ الأمر أنه بمجرد تحقيق
ما يمكن تصويره • على صعيد الواقع يكفى لوسم
هذه القصة بالواقعية ، ثم تطورت القصة الواقعية على
يد رواد القصة الواقعية الى أن قيل فى فترة من
الفترات - فى بداية الخمسينات - أنها استنفذت
طاقاتها •

لا أعنى بهذا الاستنفاد أننى أوافق على هذه
المقولة !

كما استمعنا فى كثير من المقولات النقدية الى أن
المجال أو الساحة فى مصر لنوع آخر من القصص
ليس هو القصة الواقعية •

بدأت هذه الفكرة في الخمسينات ، ولكن كانت محاولات فردية قام بها بعض رواد التطوير في القصة أمثال حافظ رجب وآخرين .. ثم أصبح الرمز تيممة مألوفة في القصة القصيرة في مصر ثم في العالم العربي مرة أخرى ، انطلاقا من تيمات سبق التعرف عليها على أنها تيمات يمكن كشف علاقة الرمز بالرموز من خلالها ، والا تصبح العلاقة خاصة ما بين المؤلف وقصته وكأنها علاقة سرية أو مفهوم سرى بين القاص وقصته . أما ما أولف عليه في الفترة السابقة فهو نوع من الدالة السابق التعرف عليها من أن يكون الرمز له دلالة بمعنى كذا وكذا .. فيشير القاص مثلا الى الشجرة بمعنى الأصالة أو الى الرمل بمعنى الشعب أو البحر .. وهكذا . بهذه الدلالات التي تبدأ بالتشكيل الرمزي من خلال استباق معرفة هذه الرموز بكشفياتها ، ثم تبلورت المسألة الى أن أصبح القاص يعتمد على الثقافة الذاتية للقارئ ، على أن الرمز لم يعد يقف عند دالة

سابقة التعرف عليها • بدأ يستخدم مفهوم الأسطورة ليوظف توظيفاً رمزياً ، انطلاقاً من محاكاة بشكل أو بآخر •

ولنا أن نعترف بهذا لسبقية الشعر في هذا المجال • ليس تعصبا لجنس أدبي على آخر ، وإنما هذه حقيقة •

إن مثل هذه الأشكال التي خرجت عن التكنيك الواقعي ، كانت بشكل أو بآخر تحاكي نظماً شعرية ليس تقليداً وليس اعتقاداً من أن الشعر حينما كشف هذه الكشوف أن هذه الكشوف هي المجال الأوحده المتبقى لفن القصة ، وإنما هو نوع من الجوانب الإبداعية العام الذي يؤثر ويتأثر • الأسطورة كمنطلق للأفق الرمزي تشكل عدة طرق لاستلهام هذه الأسطورة •

شكل من الأشكال هو استلهام المفهوم الضمني لماهية الأسطورة على الموقف الدرامي • شكل آخر هو تفرغ هذه المعاني من الأسطورة وتعبئتها بمعان إضافية

والبقاء على الشكل الخارجى الدال على الرمز
أو الأسطورة نفسها ، والشكل الأحدث هو توظيف
الأسطورة داخل العمل الأدبى واسقاط حائط الزمن
تماما حتى تصبح الأسطورة وكأنها بطل من الأبطال
المعنويين داخل العمل والنسيج القصصى ، ثم مزج
الأسطورة بتكنيك لغوى يعتمد على استفزاز الجملة
العربية والاشارة بشكل أو بآخر - بحسب الدرجة
الفنية - الى الأسطورة •

الأسطورة تعريف قد سبقنا اليه أستاذنا الدكتور
أحمد كمال زكى - هى كل حادث خرافى أو حقيقى
حدث ، ثم ترك أثرا نفسيا فى البيئة الاجتماعية • وعلى
سبيل المثال نستطيع القول أن مشهد استشهاد الحسين
فى كربلاء يمكن أن يصبح فى الوجدان الجمعى للبيئة
أو الجماعة الشعبية ، أسطورة ! أسطورة البطل ،
أسطورة الشهامة النبيلة أو أسطورة التضحية من أجل
المبدأ ، كما يمكن أن يكون ايزيس وأوزوريس أسطورة
اذن ليست القضية التحقيق على صعيد الواقع ، وانما

هى مدى تأثير هذه الأسطورة بالوجدان الشعبى
أو الوجدان الجمعى ثم استخلاص القيمة وتوظيفها
داخل العمل • تبقى مشكلة التوظيف على صعيد البناء
والتشكيل الفنى داخل القصة لأنه أمام القاص فى
استخدام الأسطورة أحد التكنيكات ، اما أن يعتمد
على الأسطورة وهى البناء الكامل للدراما داخل القصة
ثم تحديث الدلالات الأخيرة أو النتائج الأخيرة من
خلال رؤيته الخاصة مثل (ثأر الله) للشرقاوى ،
أو (وا اسلاماه) تعتمد على موقف تراجيدى معين فى
أحدى الحروب أو ممكن أن تطل اطلالات اشارية
فقط • وهذا النوع الثانى لا يتيسر الا من خلال
كسر قواعد وقوانين الواقعية النمطية من جهة ، ثم
استخدام اللغة استخداما يرتقى من الدور الذى
يتوقف عند توصيل المعنى الى أن تصبح غاية لذاتها
وتصبح متعة مستقلة ، ثم تدخل الاشارات الرمزية
ضمن معاملات تركيبة اللغة فى القصة الحديثة •

بخصوص قضية الرمز وتوظيفه داخل القصة ،

أنا أعتقد أن هذه المسألة لا يمكن الاجابة عنها اجابة محددة مقننة . يمكن على اجابة ما من أى ناقد أو من أى دارس للأداب أن يضع هذه العلاقة ثم يستفيد منها قاص ما . هذا النوع من الدراسات يجمع على درجات الابداع وأبعادها الرمزية لأن الرمزية تدخل فيها عدة روافد . تدخل فيها الدالة البيئية .. قد تدخل فيها السريالية .. الكشف الوجدانية والنفسية .. متكأ الميثولوجيا أو المتكأ الأسطورى .

من هنا فان القضية تحكم من خلال الابداع وليس من خلال نظرية مسبقة تقول هكذا يكون الرمز . عندما قرأنا الرمز عند حافظ رجب فى براد الشاى المغلى سجل فى دائرة المعارف البريطانية على أنه أول مجدد فى القصة العربية استنادا الى اعتماده على الرمز ، لكننا رغم هذا نجد أن الرمز عنده لم يكن سيد الموقف . كان يتبع النمطية الواقعية ثم يكسر هذه النمطية بأشكال أو بجمل رامزة كأن يقول : ذهبت الى عمى ثم نمت بجوار ابنة عمى ، ولما

امتدت يدي اليها اكتشفت أن يدي مقطوعة • اذن هو سائر على النمط الواقعي ثم يحدث فيه كسرا ، ونحن لن نقيم اليوم مثل هذه الارهاصات المبكرة لأن مثل هذه البواكير عادة ما تقع في خلط المدارس الواقعية •

عند يحيى الطاهر عبد الله أشكال أخرى رامزة كأن يرمز الى التيمة الأمريكية بكلمة ينكى ثم ينظم عليها وكأن الينكى حيا يتعامل مع هذه الطبقة أو مع هذه البيئة التي تسجل نوعا من تكريس الطبقة حتى على مستوى فئة تعيش داخل القبور •

اذن فكيف يكون الرمز ؟ • هذه مسألة لايمكن وضع حد قاطع لها • هى مسألة اجتهادية من المبدع نفسه كأن يكون الرمز كذا فيكون كذا •

الا أنى أستطيع أن أقول لك أن الرمز بدلالة ذات كشوف عند المبدع وهو متفق على أنها مدركة لدى المثقف المتخصص • يمكن لهذا الرمز أن يقوم بعملية التوغل داخل النفس البشرية بقدر يعجز عنه الأسلوب

النسطة أو الأسلوب الواقعى • هذا الكشف الرمزى
يمكن أن يتعامل معه القاص بطريقة التصعيد النفسى •
يدخل الرمز بتركيبه الالتحام مع الصورة •• بتركيبه
الالتحام مع الجملة التى كسرت نمطية النسيج الدالى ،
ثم تبدأ الرموز بالدخول والتكثيف : والتكثيف مرتبط
الى حد كبير بالنمو النفسى للعمل ، بمعنى آخر ، النمو
التصاعدى للدراما المتغنية المشار إليها رمزا أو ضمنا
داخل العمل القصصى ، لأنه فى النهاية القصة الرمزية
مهما بلغت من التوغل فى الرمز المضرب أو الرمز
التعظيمى الا أنها ليست قصيدة ، بمعنى آخر ، أنها
لا بد أن تلتزم شكلا من أشكال التصعيد أو الدراما
المضبية ، أو على الأقل الدراما المتغنية التى يمكن
بالقراءة التحليلية وبقراءة المثقف كشف الرمز حتى انه
فى بعض الأحيان يختلف فى قراءة القصة الرمزية بين
اثنين من المثقفين وعلى درجة واحدة من الثقافة أو أكثر
من اثنين ، أى يمكن أن تعطى أكثر من دالة وأيضا
يمكن أن تعطى للقارئ الواحد أكثر من مستوى
رمزى • مستوى أول أو ثان ، أو ثالث أحيانا •

اذن المحل الأساسى هو مدى احكام التوظيف
الرمزى ومدى تصعيده على الموقف النفسى •

وعن المقامة والأسطورة العربية فى القصة
العربية الحديثة فقد سمعت ما قاله الدكتور النساج ،
وهو أستاذ كبير ومتخصص فى القصة منذ فترة ، ولكن
لنا أن نختلف ونجتريء على هذا ، وليس فى ذلك بأس
إذا دللنا •

الأسطورة العربية هى التى شكلت أنماط القصة
التى كانت سائدة فى العصر الإسلامى المبكر أو الوسيط ،
نحن لدينا نماذج من التراث العربى يعتمد الى حد كبير
على الميثولوجيا مثل ألف ليلة وليلة على أنها عربية
خالصة لأن كليلة ودمنة أستطيع أن أقول أنها احدى
الترجمات الهندية أو الفارسية ، وسأستبعد هذه
وأحدث عن ألف ليلة وليلة •

ألف ليلة وليلة اختلطت بها الواقعية بالأسطورة
اختلاطا كان فى ذلك العصر والى فترة قريبة جدا ،

كان خلطا مشروعا . فكما نعلم نحن في أسطورة حصار طروادة الشهير أنها قصة ينسبها اليونانيون الى أنفسهم والأجريتيين الى أنفسهم ويختلف في ذلك . ويحاول المؤرخون الكشف عن مدينة طروادة ، وهي التي حكى عنها في هذه الأسطورة . ان الأسطورة هي الباعث والمؤثر الأساسى فى نهضة القصة التي خرجت من أطر الهيكل المسرحى السائد فى أوربا الغربية وأوربا الوسيطة ، أيضا يمكننا الاشارة الى المقامة .

المقامة ، وان اختلفنا فى تحديد مفهومها ، الا أنها شكلا من أشكال الدراما المعبر عنها بطريقة واقعية مثل مقامات الحريرى وبطلها المعروف عبد الله السروجى .

نظم الحريرى المقامات ، وشكل عبد الله السروجى على أنه خارق . لا خارق للطبيعة ، ولكن على مستوى البشر . هو انسان عالم فقيه شاعر . يمكنه ارتجال الشعر فى أى لحظة ، وهو أيضا يميل الى الدعة والى أن يصعد مكاسبه الاجتماعية ، وهو يتخفى فى كل مرة

وفى كل مقامة بشخصية مخالفة ومغايرة للشخصية
الأخرى ، حتى أن المؤلف يحكى القصة على أنه جلس
فى مجلس ما ثم حدث كذا وكذا ، وتصاعد الموقف
كيت وكيت ثم ظهرت شخصية فى هذا المجلس وأخذت
تقول وتزيد ثم ظهر أنه رجل فذ ، ثم فى النهاية يقول
له هذه الكلمة المشهورة التى يختم بها كل مقاماته :
لعلنى عرفتك ، أنت عبد الله السروجى ، فيقول له نعم
أنا عبد الله السروجى ، ثم يفلت من المقامة ليعيش مرة
أخرى فى مقامة أخرى •

اذن هى بأى مفهوم لتركيبية القصة • قصة !
النتيجة أنها قصة • أنا لا أعنى أن هناك قصة اسلامية
بالمعنى الكامل ، لكن ثمة ارهاصات كانت منطلقا فى
الأندلس الى ما يعرف بشكل من أشكال المقامات
الأسبانية التى كانت على غرار مغامرات الشطار والتى
انتقلت منها فيما بعد بداية القصة الأوربية التى خرجت
عن القواعد المسرحية وهى قصص النبلاء المعروفة فى
أوربا الغربية • وتاريخ أوربا الغربية يشهد بأن بدايات

القصة كانت قصص النبلاء وتراجيديا النبلاء تعتمد على شخصية البطل المخلص أو المنتقد أو الذى يتمتع بأخلاق ذات صفات كذا وكذا •

ولو استرجعنا كل قصص النبلاء التى نشأت فى أوربا نجد أنها اعتمدت الى حد كبير على شخصية البطل فى الأسطورة العربية التى سجلتها الملحمة العربية مثل ملاحم سيف بن زيزن أو أبو زيد الهلالي أو عنترة أو غيره •

أعود مرة أخرى وأقول أن استرجاعنا كما قال يوما ما الباحث عن كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي •• هذه بضاعتنا ردت إلينا ، وأقولها مرة أخرى : هذه بضاعتنا ردت إلينا •

ملاحم البطل فى القصة الحديثة

د. حامد أبو أحمد

هذا الموضوع بفجواه ومضمونه يدعوني أن
أتكلم عن ملامح البطل في القصة المصرية منذ أن بدأت
بقصة زينب لمحمد حسين هيكل ، فهذه هي القصة
الحديثة ، والتي بدأت مع بداية هذا القرن ومازالت
مستمرة الى هذه اللحظة . هذه بالطبع هي القصة
الحديثة . لذلك فاني أود أن أضع بعض التحديد للفترة
التي سوف أتكلم فيها .

القصة منذ بداية السبعينيات حتى الآن :

هذا الموضوع يدعوني الى تحديد اشكالية أخرى
أظن أنها من الأشياء التي لم تتضح بعد بالشكل الكافي
أو على المستوى العام في تقدنا العربي المعاصر ، وهو
أن الأنواع الأدبية عندنا ما زالت حتى الآن يشوبها
كثير من الاختلاط .

نحن ما زلنا فى مرحلة اتصال بالثقافة الغربية
وبالحضارة الغربية ، والفكر النقدى عادة يكون متخلفا
بعض الشئ عن الابداع . عادة ما يأتى الابداع فى
مرحلة سابقة ، ويظل النقد يتطلب مرحلة من التأمل
والمتابعة ، وهكذا يظل الابداع فى المقدمة ويليه النقد .

وفى حوار لى مع رئيس قسم اللغة العربية بجامعة
مدريد عن النقد العربى كان رأيه هو أن عملية النقد
تأتى متأخرة وتتطلب مرحلة من النمو الاجتماعى
والاقتصادى والسياسى والفكرى . . مرحلة أكثر
نضجا وأكثر تكاملا وأكثر تألقا ، ولهذا نحن نرى حاليا
بأن النقد مازال يعيش فى أزمة بينما المبدعون ما زالوا
يواصلون انتاجهم ويقدمون كل يوم الجديد .

هذه الاشكالية تجرئنى الى اشكالية الأنواع
الأدبية حيث قلت اننا حتى الآن لم نفرق أو لم نحدد
بالكامل الفروق بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض
فمثلا نحن نتكلم عن القصة القصيرة الحديثة ، ومعروف
أن التقسيم التقليدى للأنواع الأدبية فى النقد

الغربي - ونحن أخذنا عنهم أشياء كثيرة - ويقسم الأنواع الأدبية الى قسمين • أنواع شعرية ، وأنواع غير شعرية • الأنواع الشعرية يدخل تحتها ثلاثة أنواع • الشعر الحماسي أو الملحمي ، الشعر الغنائي ، الشعر الدرامي • الأنواع غير الشعرية يدخل تحتها شيئين • الخطابة والتعليم ، ولذلك نجد فن القصة كفن يأخذ من المنحمة ومن الدراما ومن أنواع كثيرة في الآداب لأن فيها الحوار المسرحي والأحداث الملحمية ، ولهذا فان الرأي التقليدي يقول بأن القصة تأخذ من الأنواع الأدبية كلها •

لهذا فان التقسيم الموجود عندنا بين الرواية وبين القصة القصيرة لم يعد موجودا في الغرب بالشكل الحاد الموجود عندنا حاليا ، مثال ذلك ماركيز ، فهو لا يقال عنه انه كاتب قصة قصيرة ، ولا يقال عنه انه كاتب رواية ، ولكن يقال عنه انه كاتب قصة فلديه قصص مثل مائة عام من العزلة تقع في مئات الصفحات وخريف البطريق ، وقصص أخرى تقع في عشرين صفحة مثلا ،

وهذا الشيء موجود عند نجيب محفوظ ، سواء كتب
ارواية الطويلة أو كتب مجموعة من الأقاصيص ،
وتجد في قصصه أن القصة فنيا هي التي تفرض عليه
عدد صفحاتها ، لأنها طاقة فنية تنتهى عندما تطلب هي
ذلك . الأحداث نفسها تطلب ذلك . بعد طرح هذه
الاشكاليات مثل ملامح البطل وبطء عمليات التنظير
والقصة القصيرة والقصة الرواية : بعد ذلك أحدد
الفترة التي أتحدث فيها وهي منذ السبعينيات وحتى
الآن ، ومهما حاولت القول أو التحديد فلن يكون
الكلام جامعا نظرا لعدد الأدباء . عددهم كبير جدا ،
وعمليات التنظير بطيئة . لا أستطيع في هذه العجالة
أن أحدد ملامح البطل في القصة لأن أى عمل ابداعي
لا يمكن أن تكون له ملامح محددة ، والانسان حينما
يلجأ الى التصنيف والتحديد فانه يقتل العمل الأدبي
لأن العمل الأدبي ينبوع خالد يتدفق . اذا كان عملي
حقا ، قصة دون كيشوت مثلا المكتوبة في القرن
السادس عشر الميلادي ما زلنا حتى الآن نقرأها . اذن

الفن لا يمكن تأطيره أو وضعه في إطار ضيق . لهذا
فكل حديثي الآن هو جزئية في ملامح البطولة .

الملمح الأول في البطل بالنسبة للقصص منذ فترة
السبعينيات هو ملمح السقوط ، والسقوط نجده
بوضوح في قصص نجيب محفوظ مثل قصة الحب فوق
هضبة الهرم ، وهذا السقوط ، سقوط البطل
وانهياره وتخليه عن مبادئه واندماجه في التيار نجده في
قصة نور القمر ، وبطل القصة ضابط في الجيش أحيل
على المعاش ، ثم اضطر في النهاية أن يقبل المشاركة في
التهرب . الظروف والدوافع الداخلية مثل الحب
دفعته الى المشاركة في تهريب المخدرات ، وهذا يمثل
نوعا من الانهزامية التي عشناها في فترة السبعينيات
وهي أن الانسان يمكن أن يتخلى عن مبادئه في مقابل
أى حفنة من تراب ، وكذلك نجد هذا الملمح في قصة
أهل القمة .

ملمح آخر في البطولة هو البطل المأزوم ،
الواقع في أزمة ، وذلك مثلا في قصة الحب فوق هضبة

الهرم • القصة نفسها والبطل مشكلته الأساسية مشكلة جنسية ، ومرتبته ضئيل ، انتهى به الأمر الى الخطوبة مع فتاة وقعت في نفس مشكلته ، وأصبح يلتقى معها لقاء الزوج ، وتنتهى القصة بأن يلتقيا عند هضبة الهرم ويقول :

وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب
كفا بكف •

هذا ملمح الضياع • البطل فى القصة المصرية يعيش فترة انهيار ، بطل مأزوم ، وهذه المشكلات الخطيرة تجدها عند الشباب • شباب اليوم لا يستطيع الحصول على مسكن أو قوت أو ثقافة • كل هذه الملامح يمكن أن يجمعها الأديب العملاق فى قصة واحدة •

ملمح آخر هو ملمح البطل الذى يريد أن يغير كل شئ خطأ ، كل ما يراه من أخطاء يحاول اصلاحها فتحدث مشاجرات كثيرة ويدخل فى مشاكل ، ودور الفن هو التخلص من المشكلات فى المجتمع •

هذه بعض ملامح البطل ، التى يحددها
الواقع المصرى • البطل المأزوم ، المحبط ،
المدافع ، وكذلك البطل المسحوق فى الغربة
هذه الأشياء التى نراها بسيطة أعتقد أنها جزء من بنية
المجتمع وليست هذه كلها هى ملامح البطولة لأن كل
من يكتب قصة فن فى بطل قصته ملامح مميزة • آلاف
الملاحم والجزائيات • والمثال الأخير للبطل المسحوق فى
الغربة خلال فترة السبعينيات نجده فى قصة الفتاة ذات
الوجه الصبوح ضمن مجموعته « احتضار قط عجوز »
للمنسى قنديل والتى صدرت ضمن مختارات فصول
وغيرها وغيرها •

آلاف القصص وآلاف الملاحم التى تشكل فى كل
منها ملامح البطل الذى يشكله فى النهاية الواقع
الاجتماعى •

الحساسية الجديدة في القصة

ادوار الخراط :

إذا حاولنا أن نبسط فكرة الحساسية الجديدة
فلنقل أنها ظاهرة لها جانبان • الجانب الأول أنها نقلة
في الصياغة الأدبية • ليست مجرد نقلة أساسية في
أشكال التقنيات الفنية • هذا هو الجانب الأساسى •

الجانب الآخر في تصورى يرتبط بنقطة أساسية
في التطور الاجتماعى والتاريخى • الانتقاد الشائع غير
الدقيق على أحسن التعبيرات الذى وجه الى فكرة
الحساسية الجديدة أنها فكرة شكلانية ، وأنها فكرة
ثابتة تفتقر الى الرؤية التاريخية •

ليس هذا صحيحا في كتابات كل من أعرفهم •
الذين كتبوا في الحساسية الجديدة في مصر ، لأن كل
من كتب عن هذه الفكرة ربطها بالتطور الاجتماعى
والتاريخى والسياسى بكل مظاهره بشكل لا جدال فيه:

لذلك فليست الحساسية الجديدة أيضا نوبة • ليست ظاهرة تتكرر في كل جيل • ليس هذا من مقومات الفكرة ؛ انما الفكرة تعتمد على أن الحساسية الجديدة لا تحدث الا في خلال مرحلة تاريخية متطاولة ، بمعنى أنه اذا نظرنا الى تطور فن القصة القصيرة في مصر فلعلنا لا نجد الا نقلتين اثنتين فقط • ونحن لا نحتاج الا أن نذكر بداية هذا الفن عند المويلحي مثلا ، أو عند كتاب آخر القرن وأوائل القرن الحالي حيث كان هذا الفن الجميل الصعب يتلمس طريقه الى الوجود • سنجد هنا تأثيرا واضحا بالمقامات • سنجد تأثيرا واضحا بالتراث الشعبي ، كما سنجد تأثيرا واضحا شديد الموضوع بالترجمات من الغرب • لم تتغير هذه الحساسية الا بظهور ما يمكن أن نسميه بداية فن القصة القصيرة عند محمود تيمور • بعضنا يمتد بالمرحلة التاريخية ، هذه النقلة من الحساسية من محمود تيمور الى •• فلنقل أواخر الخمسينيات ، هذه فترة تاريخية طويلة •

ليست الحساسية الجديدة في هذه الفترة التاريخية الطويلة موضة تتغير كل عقد أو كل عقدين من الزمان . في هذا التحليل التاريخي . . في هذا التوصيف التاريخي سنجد أن الحساسية الجديدة لا تعنى ولا تنطبق بأى حال من الأحوال على مذهب محدد ، أو على تيار محدد أو على مدرسة فنية محددة ، إنما هي ظاهرة شاملة ، هي مظلة واسعة تنطوى تحتها تيارات متعددة ، مذاهب مختلفة ، أنحاء مختلفة في التصور والتعبير ولكنها تتفق في مناحى عامة أو سمات شاملة يمكن أن نسميها بالسمات المظلة .

الحساسية التقليدية ، وأعنى بهذا منذ بداية تكون هذا الفن حتى ظهور الموجة الجديدة ، هي تقليدية لأنها شبه رومانسية وشبه واقعية . علينا أن نحتاط دائما في استخدام المصطلح . طبعاً هناك باستمرار دائما من يأخذ علينا استخدام الحساسية الجديدة باعتبارها مصطلحا غريباً منقولاً ، ولكن الواقعية أيضاً مصطلح غريب منقول ، الرومانسية أيضاً

مصطلح غربى منقول ، وهكذا نحن حينما نستخدم
هذه الأدوات المنقولة نظورها ونصوغها ونحاول أن
نغير منها لكى توائم كمصطلح تقنى الابداع المصرى
الأصيل الذى نحاول من خلال المصطلح تحديد سمات
هذا الابداع • مميزات هذا الابداع •

أقول اذن ان الحساسية التقليدية ، هى تقليدية
لأنها كانت شبه رومانسية وشبه واقعية ما دمنا نستخدم
برغمنا هذه المصطلحات المنقولة اليها والتي نحاول
أن نظورها ونوائم بينها وبين ابداعنا •

فى المنحى الرومانسى كان الكاتب أو القصاص
يمضى على درب أسلافه الغربيين فى أن يفضى عن ذات
نفسه وعن هواجسه • يريد لقارئه فى حقيقة الأمر أن
يستند الى كتفه الواهية ، وأن يغرقا معا فى تربة الذات
الطرية لأنه يستخدم الوسيلة أو الأداة التى تحاول
أن تعبر عن الوجدان الذى فيه من الخيال شئ وفيه
من العواطف شئ وفيه من الهواجس شئ الى آخره •

المنحى الآخر من منحى تلك الحساسية التقليدية هو المنحى الواقعى حيث يريد الكاتب أن ينقل الواقع . والواقع هنا مقولة ثابتة . هى مقولة فلسفية تتضمن فى ذاتها عند البعض امكانية التغير ، امكانية التطور وتضمن عند البعض الآخر الثبات عند مظاهر الواقع التى هى غالبا ما تكون مظاهر سيئة ، مظاهر بشعة . الكاتب هنا ينقل هذا الواقع . ينقل صورة لهذا الواقع ، يعكسه ويثير قضاياها على أساس أن هناك كما قلت بالفعل واقعا خارجيا وظاهريا متحددا قائما هناك ، ممكن أن يشتمل ، بل هو بالفعل يشتمل على ظلم وقسوة ، ويمكن بالفعل فى فلسفة هذا الكاتب وصف هذا الواقع . يمكن تحديده لأنه معروف ، لأنه قاطع الجوانب ، لأن الفن هو تصور وانعكاس لهذا الواقع بعناصره الثابتة كما هى ، والمتحركة كما هى بما يظهر على سطحه وبما يكتمن فى داخله من قوى التغير . تقليدية لأنها ، هذه الحساسية فى الحالتين كليهما تعتمد قواعد مجربة وموصوفة وسائدة فى

الاحالة الى الواقع بشقيه الذاتى والاجتماعى • ما هى هذه القواعد ؟ هى قواعد المحاكاة التى أرساها منذ القدم أول ناقد ترجع اليه كل المدارس النقدية القديمة والحديثة ، قواعد المحاكاة الأرسطية • الواقع يمكن أن يحاكى •• هذه هى القاعدة التى تعتمد عليها الحساسية التقليدية • سوف نرى كيف أن الحساسية الجديدة كظاهرة كاملة بما فيها من تيارات مختلفة ومتعددة تكسر هذه القاعدة وتضع قاعدة أخرى • طبعا المحاكاة الكاملة المطلقة بالتعريف شئ بديهي لأن هناك بالضرورة اتقاء • اختيارا فى المحاكاة ، فهناك قواعد أخرى يستند اليها هذا الاتقاء وهذا الاختيار فى الحساسية التقليدية بكل تياراتها ، أو بتبايرها الأساسيين اللذين أسلفت فى الإشارة اليهما • هناك قواعد فى هذا الاتقاء أو الاختيار هى قواعد جمالية لها تراثها القديم ، قواعد تعتمد التناسق بحيث لا يطنى عنصر على عنصر • التضاد ، بحيث يكون التضاد قانونا هو أيضا ، قانون العدل ، الحل الوسط ، الحل

الذهبي • بشكل عام يجب أن يكون تناسق في العناصر المختلفة ما دمنا نتكلم في القصة القصيرة يجب أن يكون للحوار قسط ، ويجب أن يكون للوصف قسط ، ويجب أن يكون للتعليق قسط ويجب أن يكون للتفسير قسط ويجب أن تكون هناك حبكة ويجب أن تفرش الأرضية وتمهد السكة للأحداث ، تتطاول الأحداث وتمدد الشهور ، ويستحسن أن نلم بجانب من تاريخها أو تكوينها النفسي • هذه هي قواعد التناسق التقليدية في القصة القصيرة •

هناك اذن اختيار للسرد المطرد والاختيار الموزون كما قلت للحبكة التي تنعقد بالتدرج ثم تنحل حسب توظيف العناصر المختلفة من حكي ووصف وحوار وتأمل الى آخره بحساب واختيار ، من توقع النظرة العارضة بشكل عام والمساكرة معا لأنها لا تقول فوراً كل ما تعرف ، ولكن تأخذ بيد القارئ لكي تكشف له جانباً بعد جانب من هذا البناء المحكم الذي فيه

تعليل وتشويق ، مشاركة بقدر ومفاجأة بقدر ، وفيه
أساسا وقبل كل شيء تثبيت وتحليل •

ما هو المرجع الاجتماعي والسياسي لهذا الاختيار
أو لهذه الحساسية التقليدية ، التفسير السهل طبعا -
بالرغم من أنني أحب دائما أن أحذر باستمرار من
سهولة هذا التفسير - بالرغم من صحته فللفن دور
اجتماعي بالتأكيد ولاشك أن الفطرة التي كانت تعتمد
من بين ما تعتمد ، أو من المفهوم الليبرالي العام ،
مفهوم التطور الاجتماعي المضطرب على سننه بشكل
موضوع واضح ، موضوع رسالة • ربما كانت هذه
الفترة التاريخية التي بين ثورة ١٩١٩ و ثورة ١٩٥٢
بوجود توازن مرسوم في القوى السياسية والاجتماعية،
وتعدد مرسوم في هذه القوى ، ربما كانت هذه
الأرضية الاجتماعية والتاريخية أحد مبررات وجود
الحساسية التقليدية •

هناك بالطبع مبررات أخرى منها بالتأكيد التأثير بما
وصل اليه التطور في هذا الفن (القصة القصيرة)

في الغرب ، وخاصة ما يصل إلينا من ترجمة متأخرة
عادة عن حقبتها ببضعة عقود •

بمعنى أننا كنا في الثلاثينات تتأثر بما كان في
القصة القصيرة في القرن التاسع عشر • بعدها بعدة
عقود وليس بما كان يكتب في الثلاثينات مثلا •

ومازلنا حتى الآن نجرى على هذا السبيل فتأثر
من التيارات الغريبة بما كان سائدا منذ عقدين
أو ثلاثة •

كلنا نعرف ما سمي بجيل الستينيات • جيل
الستينيات تسمية من التسميات الأخيرة سأحاول أن
أوصف هذا الجيل بتياراته المختلفة في إطار فكرة
الحساسية الجديدة في القصة • سأحاول أن أضع
أمامكم تقنيات الحساسية الجديدة في مقابل ما أشرت
إليه من تقنيات الحساسية التقليدية • ما هي هذه
التقنيات •

— كسر الترتيب السردى الاضطرادى الذى
تكلمنا عنه •

— فك العقدة التقليدية ، أو الغوص الى الداخل
لا التعلق بالظاهر فقط •

— تحطيم تسلسل الزمن السائر فى خط مستقيم
بحيث يمكن أن تتراكب الأفعال المضارع
والماضى والمحتمل •

— تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها نهائيا خارج
متاحف القوانين •

— توسيع دلالة الواقع لكى يعود الى هذه
الدلالة الأسطورة والشعر •

— مساءلة ان لم يكن مدهامة الشكل الاجتماعى
القائم •

— تدمير سياق اللغة السائد المقبول •

— اقتحام مغاور ما تحت الوعى •

— استخدام صبغة الأنا ، ليس كما فى الصبغة
الرومانسية للتعبير عن العاطفة والشجو
والشجن ، بل لتعرية أغوار الذات وصولاً
الى منطقة غامضة مشتركة يمكن أن نسميها
ما بين الذاتية •

ليس هذه مجرد حيل أو أدوات شكلية ، وليست
مجرد انقلاب شكلى فى قواعد الاحالة الى الواقع :
بل هى رؤية وموقف ذاتى فردى فنى تاريخى اجتماعى •
هل يمكن أن تتلمس بأحد التفسيرات الممكنة سبباً
لهذه الحساسية الجديدة فنقول ان اخفاق البورجوازية
المصرية وعجزها وسقوطها فى التبعية واخفاق الليبرالية
المحدودة التى سادت تحت ظلها الحساسية التقليدية ،
ثم فرض الصبغة الناصرية بما أنجزته وبما فشلت فى
انجازه ، ثم تردى الصبغة الساداتية بعقائليها الويلة ،
أليس فى هذا كله أرضية لما قلنا عن تدمير لسياق
اللغة وتحطيم للمنحى الفردى الاستطردى العادى ؟ •

رمى لفكرة الشبكة التقليدية وتطورها المرسوم
العادي ؟

هل يمكن أن نجد في الوضع التاريخي والاجتماعي
الذي ساد فترة ظهور الحساسية الجديدة في القصة
تفسيرا لهذه الحساسية ؟ نعم ، بالتأكيد ، لكن بالتأكيد
أيضا هناك الجانب الابداعي والفردى الذى يتعلق
بكل كاتب على حده ، بخبرته ، بتجاربه بانجازاته ،
وهكذا ، لأن الفنان أو كاتب القصة القصيرة لا يمكن
أن يكون في جزيرة منعزلا عن مجتمعه .

أظن أن هذا الكلام المكتوب المنشور كان كافيا
للرد على ما قاله الصديق محمود أمين العالم عندما
تصور أن الحساسية الجديدة كما حاولت أن أصفها
هى حساسية منقطعة عما سبقها من انجازات وهى
حساسية تفتقد كما يقول الى الرؤية التاريخية أو الى
الرؤية الاجتماعية ، وتكاد أن تطمس التطور الاجتماعى
والفكرى ، وأعتقد أن فى المنشور عنها بالكلام ما يرد
على هذا النقد ، ومع ذلك فليست الحساسية الجديدة

في القصة القصيرة قالباً مصمتاً •• ليست شيئاً أحادياً ،
ليست شيئاً نمطياً •• لا يمكن بطبيعتها أن تكون ذلك •

كما حاولت أن أصف هذه الفكرة ، هي ظاهرة
مظلية شاملة تتحدد بسمات عامة ، ولكنها تتفارق في
داخلها وتتنوع الى تيارات وسمات متعددة • هي تتميز
على كل حال بأنها انقلاية على قواعد الاحالة التقليدية
التي حاولت أن أصفها في مقدمة هذا الكلام •

الحساسية التقليدية في نهاية الأمر هي رافد من
روافد السلطة في الواقع ، فلنستخدم هذا المصطلح
الآن بوصفه نظاماً للقيم السائدة على المستويات
الاجتماعية والثقافية ، بينما تشير الحساسية الجديدة
الى رفض هذه السلطة للواقع وتقدها • ومن ثم فهي
تحمل استشرافاً لنظام قيمى جديد ، اجتماعياً وثقافياً
على السواء •

على سبيل المثال • مجلة التطور : أو مجلة المجلة
الجديدة ، ثم في الأربعينيات « البشير » والفصول

القديمة وهكذا • لكى نذهب الى قدر أكبر من
التفصيل تحت مظلة هذه الظاهرة العامة مازلت مقتنعا
أنها تشتمل على تيارات متعددة •

أحب أن أقول قبل أن أبدأ فى وصف هذه
التيارات المختلفة أنه ليس ثم نقاء معلى فى الفن • انه
ليست هناك عينة كاملة نموذجية ، انه ليس هناك
مثل لتيار •

ان الخطوط تتقاطع والتيارات تتشابه • ان فى كل
تيار على حده هناك اختلاف بين كاتب وكاتب • ليس
فى هذا التوصيف الذى سوف أقوله شىء من النهائية
المصمتة ولا وضع الحدود المغلقة ولا التصفية ، ولا كما
قال الصديق محمود أمين العالم وضع خانات نهائية
متحددة ؛ لكن يمكن أن يكون هناك سمات عامة يمكن
أن يستخلصها الناقد لأن وظيفة الناقد أن يستفسر ،
أن يستخلص هذه السمات العامة لكى يفرق بين منحنى
فى الرؤية وآخر ، بين صبغة فى التشكيل وأخرى •

- فلنقل اذن ان تيارات الحساسية الجديدة أربعة
أو خمسة ، ولنقل ان أولها هو :

- تيار التشييء أو التحييد أو التغريب ، وكلها
مصطلحات غير دقيقة لأنها مصطلحات منقولة لكنها
تشير الى ما أريد أن أقول . تشير الى خصائص
مشهد وصفي تقف فيه الأشياء والأشخاص الذين
أوشكو أن يصبحوا بدورهم أحياء . تقف فيه الأشياء
والأشخاص مقررّة موضوعة كأنها لذاتها وكأنها
لا تعنى ولا تدل على شيء آخر غير ذاتها ، كأنها هي
الكلمة المفتاح . هنا تقف شاخصة ومائلة في ضوء
خارجي بارد وقد خلقت اللغة الرؤية من توشية
واستطراد . لاشيء يفسرهما أو يبررهما . هذه الرؤية
موجزة الى أقصى ما يمكن من الإيجاز ، مصقولة كأنها
لا حياة فيها ، معرّة من كل حشو . محايدة النغمة
كأنها لامبالية . كأن الغرض الأساسي المضمّر في الحقيقة
هو أن الحياة الجياشة المتدفقة بحشدها ولحمها الوفير،
بدمها السخن السيال ، لا يمكن الوصول اليها . هي

موجودة لكن لا يمكن الوصول اليها ولا يمكن تحقيقها . كأنما تهدف هذه المدرسة في اللغة والرؤية الى أن الواقع مضطرب .. معقد .. ثقيل الوطأة ، وغنى بالتفاصيل والهواجس .. بالآمال والشطحات والاحباطات .. فلنجاهر بنقلها .. بالتحديد .. باللغة المصفاة الموجزة . فلنبتعد عن الآمال والشطحات والاحباطات والهواجس لأننا نؤثرها ولأننا نعتز بها ولأننا في نهاية الأمر نريدها ، ولكننا لا نستطيع أن نحققها في ظل واقع محدد . في ظل مرحلة محددة . اذن فلنجابهها ولنراها في ضوء بارد ومتساوى التوزيع بنظرة واحدة متساوية .

تأثير التكتيف اللفوى على البناء والشكل القصصى

ادوار الخراط

الناقد والمبدع ادوار الخراط ..

السؤال الأساسى الذى طرحته على هذه الندوة هو كما تعرفون تأثير التكثيف اللغوى على البناء والشكل القصصى .. أحب أن أناقش بسرعة مناقشة عابرة .. مدى صحة السؤال وماذا كان واضعه يقصد منه .. فلماذا اختار التكثيف ولم يختار الكثافة ، ألم يكن من الأصح .. ربما أن يطرح علينا مشكلة المادة اللغوية بدلا عن أن يضعنا فى مأزق يفرض فيه علينا أن نسمى تكثيفا بفعل فاعل لعله يفارق قليلا أو كثيرا ضرورة ، الابداع الفنى .. تصور أن هذا المأزق يمكن أن نخلص فيه اذا ما تكلمنا عن الكثافة .. وقس على ذلك بقية عناصر السؤال .. فلماذا التأثير ؟ أو لماذا تأثير التكثيف اللغوى ؟ لماذا لم يكن وضع السؤال .. العلاقة بين الكثافة اللغوية وبقية عناصر

السؤال .. سواء أن كانت العناصر هي البناء أو الشكل أو ما الى ذلك ؟ لماذا ؟ افترض ان ثمة تأثيرا مسبقا يأتى به التكثيف لكى يفرضه على فترة الخبرة القصصية مثل هذا النوع من النظر فى الأسئلة الذى أحب أن أثيره حتى لا نقبل الاسماء على علاتها وحتى لا نقبل الأسئلة طرحت علينا بل أن نمنع النظر لا فى المسائل النقدية أو الفكرية فلست أزعم اننى بسبيل نقد مطارحة لماذا لم يكن وضع السؤال التلاحم بين الكثافة اللغوية الانصهار بين اللغة وبين بقية عناصر العمل ، القصص ؟ وأقول بقية العناصر عن عمد لأننى أريد أن أطرح سؤالا آخر يتفرع من نفس سؤال عنوان الندوة .. لماذا البناء والشكل بوضع حرف واو العطف بين البناء والشكل ؟ كأنما يفرض على أن أقبل بداءة أن ، سمى بناء وشكل وانهما مختلفان أو متفارقان هل ثمة فرق حقيقى بين البناء والشكل مثل هذا النوع من الأسئلة هو الذى يفضى بنا الى تأملات فى فن القصة القصيرة الذى لا أفصله أنا

عن صنعة القصة القصيرة .. وكما تعرفون وكما تجرى
المقولة الشائعة البديهة ان لا فن جيد بدون صنعة
جيدة .. كثافة اللغة فيما أتصور .. سوف تعنى
عندى بالضرورة غنى فى الخبرة القصصية نفسها ..
غنى يتطلب من الكاتب الا يعمد الى قوالب أو الى
تسطحات أو الى نوع من السهولة والبساطة .. وهى
كلها مفهومات تحتاج الى قدرة من التفكير ..
لأن غنى الخبرة القصصية هى دائما تستمد غناها من
غنى الواقع وهنا أيضا تقودنا أقدامنا الى مفهوم شديد
التعقد شديد الخطورة شديد الاثارة للخلافات ..
مفهوم الواقع سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة
وجودا مفترضا لا يقتصر على الظواهر الاجتماعية
بكل ما فيها من تنوع بل يشتمل أيضا على الظواهر
الذاتية بكل ما فيها أيضا من تنوع .. سوف افترض
اذن أن الواقع وجود كما قلت معقد وشديد التركيب
يعتمد الصحوة كما يعتمد الحلم .. يعتمد العلاقة بين
الأشياء وبين الذوات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص

بعضها ببعض كما يعتمد علاقات أخرى ، يكاد لا يحصيها
الحصر ، وبمجرد وجود شيء فيما أتصور يعنى الاحاطة
ويعجز عن التمثيل ومهما بلغ من الخبرة القصصية مهما
بلغت من غناء وتنوع وسعى للاحاطة الشاملة بهذه
الحقيقة القائمة مهما فعلت فسوف تقصر بالضرورة
وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع .

ومن ثم فى بعض تعريفات الفن انه كما هو أيضا
صناعة الأشواق والأحلام فهو أيضا اقتطاع من الواقع
بالضرورة بمعنى أن الفن بالضرورة يفرض نفسه ويضع
اختياره .

لماذا الكثافة ؟ ولماذا لا نضع بدلا عنها
السهولة والبساطة ؟ لانتا نفترض أن الفن بصفة عام
والقصة القصيرة بصفة خاصة .. هو سعى لشيئين
متلازمين على الأقل .. سعى الى المعرفة .. كما أنه
سعى الى التواصل .. فليس الفن نشاطا فرديا
بالضرورة .. ليس هو معرفة الفنان للواقع أو للخبرة

أو للوجود أو الى ما شئت من المسميات هذه الخبرة
مقصود بها المشاركة .

السؤال اذن : هل الكثافة تقف عائقا أمام
المشاركة ؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما قد
يترتب عليها من غموض تؤدي الى قطع هذا الشق
الأساسي ، وهو شق التواصل ، وشق المشاركة
والوحدة في الخبرة ؟

قلت : اذن الفن يفترض اختيار النظام : كما
يفترض اختيار نسق .. هو فعل اختيار وطبعا النظام
لا يعنى مجرد الترتيب والنسق لا يعنى مجرد التنسيق
وكما لاحظتم فأننى ضد كل أفعال التفعيل بدءا من
التكثيف الى الترتيب الى التنسيق ، وأميل كثيرا الى
أفعال الانبثاق ، الأفعال التى تبدو وبشكل مراوغ كما
لو انها طبيعية وغفوية وتلقائية ، ولكنها فى واقع
الأمر تأتى . نتيجة لنظام خفى ، والنسق كان مفروضا ،
أقصد بهذا كله محاولة نفي فعل التكلف وفعل
التعمل فى الفن .. ومحاولة الوصول الى قيمة مهمة

وثمينة (اتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع)
بحيث يقبل ما فى الواقع من كثافة وغنى وتمعد
ولا يفرض نفسه عليه .. الاختزال المكثف والاختيار
الدال فى تصورى هما العلتان الفارقتان فى مجال حديثنا
فى هذه الندوة .. هذا الاختزال لا يعنى كما قلت
سد الباب أو اغلاق الطريق أمام ما قد تفرضه الخبرة
نفسها من تدفق عارم وانشبال لا تكاد تقف أمامه
سدود الصنعة لكن هذا التدفق وهذا الانشبال ،
هذا الانسياب ، هذه العفوية ، هذه المرونة التى
لا تفترق عن صفات الحياة نفسها ، ليست بطبيعة
الحال هى الفوضى غير المحكومة وهو ما أعنيه بالنظام
وبالنسق •

هذا التوازن الدقيق بين القانون والحرية بين
النظام والتدفق .. ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه
وحينما يجد نفسه قد تدفق اليه .. بالطبع الكثافة
كما قلت أكثر من مرة تفرض اختيارا من الكاتب
لما فى الكون وما فى الخبرة من كثافة قائمة بديهية

لا يمكن انكارها .. أريد أن ألس بسرعة مفاهيم
السهولة والبساطة التى سادت النظر النقدى فترة
ما عندنا .. بل كانت من عمد النقد فى الشعر القديم ..
هذه المفاهيم تحتاج الى اعادة نظر على الأقل : هناك
طبعاً المقولة النقدية الشائعة : (السهل الممتنع) بمعنى
البساطة التى تتأتى عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة
على مادته بحيث تصل الى القارئ مصفاة من كل
صعوبة وما الى ذلك ، وما الى غير ذلك ، وما يجرى
فى سياق ذلك ، ماذا فى هذا المفهوم أساءل معكم :
دعوة الى التسطيح الى الأفكار الى الاستغناء طوعية
وباختيار سابق عما فى الكون والوجود والخبرة من
غنى واحتشاد .

فى واقع الأمر أتصور أن الكثافة اللغوية التى
لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية ، لا تنفصل
عن مادة الخبرة الفنية التى تنبع منها ، ولا تفرض عليها
هذا النوع من الكثافة انه ينبع عن سعى دائب ومخلص
ومستعد للتضحية بجاذبية مخادعة وسهلة سعى الى
اكتشاف ومعرفة هذا الثراء الذى يحيط بنا من كل

جانب والذي اذا ما نحن اخترنا بساطة التسطیح ،
وسهولة التناول فكأنا تفقد أنفسنا ، ونفقد هذه
المادة الغنائية التي تجيش حولنا باحتشادات طبقة
منها فوق طبقة ثقل الوجود وعناق يكاد يكون فادحا ..
مسئولية الفنان أتصور انه يستطيع أن يتحمل هذا
العبء وأن يجد نسقه الخاص الذي يتفق مع وجدانا
نحن بحيث يتحقق كما قلت معرفة جديدة كما يتحقق
تواصل ومشاركة : وهذا يعنى بالضرورة ما دعوت
اليه طول جهدى فى المجال من ضرورة مشاركة
القارئ .. مشاركة المتلقى .. مشاركة ايجابية وفعالة
وخلقة فى ايجاد الخبرة الفنية .. ليس القارئ كما
تعرفون عنه مجرد متلق سلبي ، مجرد رجل أو امرأة
يريد أن يزجي الوقت ، ويتسلى بما يهدد الحواس
ويدغدغ المتطلبات تتصور القارئ أو المتلقى فى
العمل الفنى بصفة عامة مشاركا فعلا من غيره لا توجد
الخبرة الفنية نفسها .. واكتفى بهذا القدر من المقدمات
النظرية البسيطة الايضاحية •

القصة القصيرة والمتغيرات السياسية

محمد السيد عيد

د. رمضان بسطاوي

الناقد محمد السيد عيد : حين نتحدث عن العلاقة بين السياسة والأدب نجد أنفسنا نتحدث عن كل شيء في هذا الوجود ، لأن السياسة تدخل في جميع نواحي الحياة .. حيث يمكن القول أن أى تصرف في حياتنا اليومية لابد أن تكون له علاقة بالسياسة . والسياسة حين نتحدث عنها ، لا نتحدث عن القرار السياسى فقط ، ولكن بالضرورة نجد لها مرتبطة بكل شيء في المجتمع مثل الاقتصاد والاجتماع والنواحي النفسية أيضا .. وعلى سبيل المثال لو أخذنا قرارا مثل (تحويل بورسعيد الى مدينة حرة) فهو قرار سياسى لكن له في الوقت نفسه جوانب اقتصادية وانعكاسات اجتماعية لانه يستخلق بالضرورة أنواعا معينة من التشكيل الاجتماعى في بورسعيد ، وكيف

سيعمل الناس هل سيعملون كما كانوا من قبل أم
سيخرجون الى السوق للتجارة ؟

هل ستبقى الأوضاع كما هي أم ستظهر طبقة من
المهرين ؟ ! ..

وقال : ستحدث على الفور آثار اجتماعية لهذا
القرار السياسى فى المجتمع الذى طبق فيه القرار ..
وسيكون لذلك آثار نفسية بمعنى أن التشكيل النفسى
للناس واحساسهم بذاتهم فى مقابل ما يحدث ذلك نتيجة
منطقية جدا . سنجد أن الموظف فى بورسعيد ، سيشعر
بانه لم يعد يمثل الصنوة أو القلة المثقفة ، وربما
اكتشف فى النهاية انه انعس مخلوق فى هذا المكان .

ومن الناحية النفسية سنكتشف ان الذين يقومون
بالتهريب سيعتبرون ان « الشطارة » هى ان يفلت من
الشرطة . اذن الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس كل
هذه المسائل ترتبط فى واقع الأمر بالسياسة وبالتالي
حين نتحدث عن السياسة نجد أنفسنا نتحدث عن كل

هذه الأشياء ، ولكن لأن الحديث عن السياسة بهذا المفهوم سيدخلنا في جزئيات كثيرة جدا وهو المرتبط بالتغيرات الأساسية السياسية التي حدثت في المجتمع وبالتحديد في مجتمعنا المصرى •

ولأن القصة القصيرة منذ بدايتها على علاقة وطيدة بالتغيرات السياسية ولفترة طويلة فاسمحوا لى أن استعرض من عام ٦٧ حتى الآن أى حوالى عشرين سنة لكى نرى كيف أثرت التغيرات السياسية على القصة القصيرة فى هذه الفترة ومنجد أن أول الأحداث البارزة هو نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وهذه النكسة لم يكن تأثيرها على القصة القصيرة فقط ولكن كان على كل نواحي الأدب والفن فى المجتمع المصرى ونجد انه قد بدأت فى هذه الفترة نغمة تعلو وتتحدث عن الحكم والديكتاتورية والحاكم الذى يجب أن يقود المدينة ، والحاكم الذى يتسبب فى دمار المدينة وعليه أن يرحل كما فى (أوديب) لعلى سالم والحاكم الذى يفرض على المدينة حكما شموليا يودى بها كما هو فى مسرحية يوسف ادريس (المخططين) • أيضا نجد الحديث

عن الدولة البوليسية كما في رواية (الزنى بركات)
لجمال الغيطاني حتى السينما في فيلم (شيء من
الخوف) لثروت أباطة •

في القصة القصيرة ماذا حدث ؟ لقد حدث شيء
مطابق لكن لأن القصة القصيرة بطبيعتها قليلة الحكم
وسريعة النشر عن الرواية أو اعداد فيلم وامكانية
الرقابة عليها كان لابد أن تبحث عن شكل تعبر عن
نفسها من خلاله ، وهذا الشكل لم يكن دوما هو
الشكل الواقع الذي نعرفه الآن في معظم ما ينشر ،
ولكن أخطر الكتاب أن يدخلوا في رموز وأشكال غير
واضحة ليعبروا عن أنفسهم بما في ذلك ، نجيب محفوظ
في مجموعته (تحت المظلة) ومحمد حافظ رجب
ومحمود عوض عبد العال •

ونجد أن بعض الكتاب مثل عبد العال الحماص
في مجموعته (هذا الصوت وآخرون) يتحدث عن
بطل مثقف محبط وفي كثير من الأحيان عاجز جنسيا ،

ويمثل الهزيمة الداخلية للانسان ، الذى لا يستطيع أن
يأتى بأى فعل ايجابى •

ومن الكتاب الذين عبروا عن هذه الفترة
بشكل جيد وان كانوا لم يأخذوا حظهم من الشهرة ،
الكاتب السكندرى رجب سعد السيد ، الذى قدم
مجموعته (الأشربة الرمادية) • قصة أخرى يمكن أن
تبرز لنا هذه المواصفات العامة وتسمى (سياحة فى
غابة الأشجار المتحجرة) وسوف اختار من تلك
القصة بعض العبارات • يقول البطل : أدركت اننى
عاجز عن أن أعطيها اشارة الأمان • يقول •• يقتلنى
خوف مبهم •• ولن تفعل الأحلام لنا شيئاً • وتقول
البطلة • ولكننى خائفة • ويقول •• لا يكتفى الخوف
بان يحيا بيننا بقدراته ولكنه يصر على أن يغدر
ويعزو دون امضاء • ويقول •• تأكدت من عدم جدوى
ضلوعى كل هذه الجمل تبين الى أى مدى تشكل لنا
عالم لا نشعر فيه بالانتصار أو الفرحة أو بالبهجة •

وهذا نوع من القصص حاول بعض من الكتاب أن يعبروا عن هذه الفترة القلقة الحرجة في تاريخنا .

والحقيقة ان انتاج هذه الفترة خصب وغزير ، وكثير منه يحمل الحلم ، وكثير منه أيضا يحمل معنى اليأس وكأن الدنيا قد انتهت ورغم هذا التناقض بين الحلم واليأس في كتابات هذه الفترة الا أن الباعث كان واحدا فالكتاب بدافع الوطنية كانوا يريدون شيئا ، لكن هذا الشيء لم يكن واضحا . ولعلكم تذكرون المقولة المشهورة لأنور السادات في هذه الفترة وهى (الضباب) هذه الكلمة اذا كانت لها دلالة فدلالاتها الأشياء غير الواضحة . فاذا كانت القيادة العليا تردد مثل هذه الكلمة ، فما بالنا بالطريق الذى ينتهى بالنصر . أم لم تعد هناك فائدة من أى شيء . على العموم هذان التياران أو النوعان كانا موجودين وكنا نلمسهما فى ابداع الكثيرين ، وما أكثر ما كتب لهذه الفترة . المهم مرور ست سنوات على هذا الحدث ، وقع الحدث الثانى المهم هو حدث نصر

أكتوبر ، وبرغم أن القصة القصيرة ليست موضوع مناسبة إلا أن الكثيرين من الكتاب لجأوا الى القصة القصيرة ليعبروا عن فرحتهم بهذا الحدث ، وعن آمالهم وحلمهم في المستقبل . وللانصاف لا نستطيع أن نقول ان القصص التي كتبت في هذه الفترة تحمل نضجا كاملا لأنها كتبت تحت تأثير المناسبة . هناك مثل قصة (خضر) لصلاح عبد السيد وقصة (أيام الخلق الستة) لأحمد الشيخ وغيرها من القصص التي حاولت أن تعبر عن هذه الفترة . ولكن تلك الفرحة والأمل لن يستمر طويلا فقبل أن ينقضى عام واحد من الحدث بدأت النعمة القديمة نعمة الحزن تعود مرة أخرى للقصة ، ولكل أشكال الابداع في مصر والكتاب كانوا يحلمون بشيء لكن الواقع خيب آمالهم . توات بعد ذلك الأحداث .

حادث السلام

وفي النصف الثاني من السبعينات وقع حادث مهم وهو السلام . السلام جعل الكثيرين من الكتاب

لا يستطيعون أن يحددوا ما يحدث أو أن يفهموه ..
فالكتاب الذين خاضوا تجربة الحرب بمرارتها كان
موقفهم واضحاً ، وهو أنهم يرفضون ما يحدث وعبروا
عن هذا في قصصهم . لكن في نفس الوقت بدأت
نعمة جديدة وهي الآن ما زالت خافتة ، ولكنها موجودة
وظهرت في الاسكندرية . بعض الكتاب (يقصد الكاتب
السكندري نعيم تكللا الذي طبع عدداً من أعماله
القصصية في « اسرائيل » وينظر له في مصر بقرف
واشمزاز في تلك السنة استطاعوا أن يقيموا علاقة مع
اسرائيل وأن ينشروا أعمالهم هناك وهذه الأعمال
لن توزع في مصر بطريقة كافية .. ومن تلك المجموعات
مجموعة (قفزات الطائر الأسر النحيل) وقد طبعت في
« اسرائيل » .. ولعل النماذج التي ذكرتها تؤكد
العلاقة بين الأحداث السياسية وكما قلت في البداية لن
اتطرق الى بقية الجوانب السياسية .. فالواقع السياسي
غنى وملء ..

الدكتور رمضان بسطاويسى : اذا تحدثنا عن

السياسة في المصطلح النقدي بشكل عام تحدث عن السياسة حتى كمسميات أخرى • ونسميها رؤية العالم أو حالة العالم العامة أو كيف يفهم الأديب العالم ، أو كيف ينقل الفنان رؤيته للعالم من خلال النص أو كيف يبيح النص عن رؤية الفنان من العالم • أيضا يتنافس قضية الأدب وعلاقته بالمتغيرات السياسية تحت مسمى آخر وهو علاقة الفرد بالدولة ، وتتضح هذه المسألة من خلال مثالين :

الأول في العصر اليوناني سوفوكليس حيث كان عسله (أوديب) أوديب كان علاقة الفرد بالعالم حين لم تكن الدولة قد تكونت بعد •• علاقة الفرد بالعالم هي علاقة انه جزء من الكل •• وبالتالي يتصرف باعتباره هو الكل • أما في العصر الحديث يتصرف الفرد لحماية مصالحه الخاصة ، ويهمل مصالحه العامة •• لذا أصبحت صفة الانسان صفة قانونية لها شكل قانوني في التعامل مع الآخر ومع الناس ، ومع المؤسسات المختلفة ، كيف يظهر الجانب الاخلاقي عند

أوديب • أوديب عندما يلتقى بوالده ويقتله باعتباره غازيا وانه فى حالة دفاع عن النفس • وعندما يدرك خطأه يعاقب نفسه عن جريمة لم يكن واعيا لها ، ولم يكن واعيا بالتأثير المترتبة عليها • أما الانسان المعاصر فيتصل من كل نتائج أفعاله •• فهناك فرق جوهري بين الانسان الذى كان يشعر باستقلاله وحرية فى العصر اليونانى •• وبين الانسان العادى فى العصر الحديث الذى أصبح يرى العالم من خلال رؤية مصالحه الصغيرة - الأسرة الضيقة •

الانسان البطولى كان يرى العالم من خلال القبيلة ، مصلحة الوطن مصلحة الأرض •• الأدب العالمى كله تطور من خلال علاقة الفرد بالدولة بهذا الشكل ، بمعنى انه عند ظهور الدولة فى العصر الرومانى تغير الانسان من انسان الى مواطن ، فاذا كانت الدولة منحه الحرية القانونية فأحسن هو انه يفقد استقلاله الشخصى فى التعبير عن ذاته •

نستشف من هذا ان السياسة هى التى تشكل

مولد الأجناس الأدبية ، ومولد الأشكال الأدبية في
تعبيرها عن العالم ومن ثم نقول ان علاقة الفرد بالعالم
خلقت النثر نتيجة تناقض الواقع الاجتماعي مع الفرد ،
وأعطيت الفرصة لكثير من الناس ليصنفوا تاريخ
الأدب على أساس تاريخ البطل تاريخ الانسان •

وتاريخ الفن ذاته يطرح علاقة الانسان بالعالم ،
واذا كان الفن في الشعر الملحمي يطرح الانسان
الكلبي •• ففي الشعر الدرامي يخلق الانسان في مواجهة
قدر آخر ، في الشعر الغنائي يخلق هذا التوحد
الحزين تجاه العالم ، وفي النثر تبدأ أشكال من البطل
تظهر وأحب أن أطرح هذا السؤال : كيف يواجه
الفرد كل المجتمع ؟ اذا كان هذا الشكل أصبح في
شكل الدولة فاسدا وأحس انه ينفره ويبعده عن حريته
وعن استقلاله الشخصي • فلماذا نحاول تطبيق هذا
تحت ما يسمى علاقة الفرد بالدولة •• حتى ما يسمى
بالروح التاريخية الموجودة •• وفي النقد الأدبي لا يوجد
رواية تاريخية • فالكاتب عندما يستلهم موضوعات

تاريخية فهذا يرجع لابعاده عن المباشرة ولكى يعبر عن قضايا عصره بشكل فيه الاكثار من العمومية •

وقد تناول هذا الموضوع بشكل خلاق الراحل سعد مكاوى الذى استطاع أن يقدم هذا العالم بأمانة شديدة جدا وهو يطرح كل قضايا عصره •• وقد قدم خريطة اجتماعية وسياسية لكثير من الواقع المصرى فى اطار شكلى آخر •

أقول اننى يمكن أن أرصد محورين بالنسبة للمتغيرات السياسية وعلاقتها بالأدب • علاقة الفرد بالدولة وكيف يأخذ أشكاله فى الأدب العالمى •• والمحور الثانى البحث عن الذات القومية ويحمل شكل التصدى للغرب المستعمر ، وهذا معناه انه لايمكن فهم الابداعات المعاصرة للثقافة العربية الا فى ضوء المتغيرات السياسية الكثيرة • وكل هذه قضايا كثيرة •

القصة القصيرة بين التجريب وبين التجديد

صنع الله إبراهيم

عبد الحكيم قاسم

● الكاتب صنع الله ابراهيم :

أود في البداية أن تتفق على الفرق بين التجريب وبين التجديد • أرى أن التجريب هو أن كل عملية ابداعية تتضمن محاولة تجريبية ، وكل قفزة ابداعية بالنسبة لكل مبدع أو لكل مجسوة من المبدعين أو لكل بلد من البلدان تتضمن محاولة تجريبية • أى أن النزعة التجريبية موجودة •

التجريب يؤدي الى التجديد : بمعنى أنه اذا نجحت عملية التجريب تمخضت عن شيء جديد ولتوضيح هذه المقولة نضرب مثلاً بفترة الخمسينات أو الستينات • نجد أنه في بداية الستينات كان يسود بالنسبة للقصة القصيرة نموذج وضعه عدد من الكتاب مثل يوسف ادريس ومحمد صدقي وصالح حافظ

ويسرى أحمد .. كلهم تبنوا نموذجاً متقارباً .. كلهم يكتبون تقريباً بشكل متشابه هذا النموذج الأساسي يمكن أن نأخذ منه كتابات يوسف ادريس • هو عمل عملية تجريبية وهى أنه كسر حلقة كانت موجودة قبل ذلك وهى نموذج ابتداء من المازنى وحتى الوردانى • أى أن كتابات فترة المازنى وفترة الوردانى كانت تحضير لعملية يوسف ادريس وهى تناول الحياة اليومية خاصة فى الريف سواء من ناحية اللغة أو من ناحية الموضوع هذه العملية كانت فى بدايتها تجريبية بدأ يوسف ادريس يجرب كيف أستطيع التعبير عن الواقع الذى أعيشه وأحسه بشكل يختلف عن طريقة تعبير الناس الذين سبقونى ، وهذا يعطينا البعد الأول فى عملية التجريب .. تنشأ لحظة التجريب من أنه أنا غير قانع بالموجود ، غير قانع بالمحاولات الابداعية الموجودة سواء عند الآخرين أو عندى أنا .. أريد أن أتجاوزها ، أن أنتقل الى محاولة جديدة •

نجحت هذه العملية لأن هناك عمليات تجريبية
تنجح وعمليات تجريبية تفشل •

تنجح لأنها تستفيد بشكل أو بآخر من المناخ
السائد ، تلقى نجاح عند القارئ فيستقبل هذه
العملية التجريبية ويبقى شيئاً جديداً موجوداً ، وبعد
هذا يصبح هذا الشكل أو هذا النموذج .. شكلاً
أو نموذجاً يحتذى الكتاب الذين يعملون في نفس
المجال ويسود هذا النموذج ثم يحدث انقلاب عليه
بعد فترة ويأتى آخرون فيقولون لم نجد متعة في
هذا النموذج لأن هناك مساحة جديدة غير التي يعبر
عنها هذا الأسلوب فتبدأ محاولة جديدة أيضاً تكون
تجريبية في البداية • وعلى سبيل المثال محمد حافظ
رجب .. بدأ في الستينات محاولة تجريبية .. وهى
عبارة عن احتذاء للأسلوب السريالى المعروف فى الفن
التشكيلي •

وكان نوع من التمرد على النموذج الموجود قبل
هذا وهو نموذج يوسف ادريس ولكن هذه المحاولة

فشلت لأنه لم يقيض لها الاستمرار ولم تستطع أن تمثل تيارا ولم تجد قبولا من القراء .. وهو نفسه كف عن الكتابة هذه اذن محاولة تجريبية لم يتمخض عنها جديد بمعنى أنه نموذج جديد أمام المبدعين والقراء . هذه العملية تتكرر كل فترة تساهم فيها الأحداث والمعطيات العلمية الجديدة مثل علم النفس ومثال ذلك في الغرب كتابات جويس حيث تقوم على التيار الداخلى ، الوعى واللاوعى . لأنه وجد أن النموذج البلازكى لا يسمح بنقل النشاط الموجود فى طبقات أخرى من الوعى .. هو لم يتكرر ولكنه استخدم المحاولات التجريبية التى سبقته وهى نقل تيار اللاشعور الى القصة . التقط جويس هذه المحاولات التجريبية وعمل المحاولة التجريبية الكبرى فى روايته (يوليس) فاستقر هذا كنموذج جديد ويظل هذا النموذج حتى يحدث تمرد عليه وهكذا .

نحن نحتاج دائما الى العملية التجريبية . كل

نقلة في الابداع لابد أن تبدأ بعملية تجريب • هذا
التجريب قد ينجح وقد يفشل •

إذا نجح فانه يولد نموذج جديد •• وكل عمل
فنى على مستوى المبدع الواحد فيه شيء هام • يتضمن
محاولة تجريبية •

ونلاحظ هذا في أعمال نجيب محفوظ حيث نجد
أن في معظم أعماله شيء جديد هذا الجديد هو عملية
تجريبية هناك جانب آخر في التجريب وهو فشل
التجريب أو المغالاة في التجريب مثلاً إذا بدأت من نقطة
التجريب من أجل التجريب فهذا يدخلنا الى التعريب
لأنه يبدأ في التجريب بدون وجود أساس واقعى •

وقد يفيد التجريب مجموعة من المبدعين ولا علاقة
له بالقارئ ولكن هذا التجريب تكون له أهمية كبرى
في فترات لاحقة يستفيد به المبدع والجديد وينشأ
منه علاقة مع القارئ قد تكون قوية •

مثلا هناك فى السينما تجريب • بعض الأفلام
التسجيلية تعرض لعدد قليل من الأدباء والفنانين
ولا تعرض لجمهور الناس •• لأن الأدباء والفنانين
يدركون عناصر المهنة والمناطق الجمالية الخفية
ويستطيعون تتبع التفاعل والعلاقات التى نشأت من
التمثيل والموسيقى فى هذا الفيلم ويمكن أن يستمتعوا
ويستفيدوا من هذا الفيلم •

حينما نريد توصيف هذا الفيلم • نقول انه فيلم
تجريبى بمعنى أنه حلقة ضيقة من الناس • بمعنى آخر
أنه لم يتمخض عنه تيار • أو أفلام فى نفس الاتجاه ،
انما المبدعون يستفيدون من التجريب فى هذا الفيلم
كالعلاقات بين الصورة والموسيقى والتمثيل والتشكيل
فى أعمال هى أساسا موجهة للجمهور الواسع •

● الكاتب عبد الحكيم قاسم :

فى القرآن الكريم آية تبين أن كل شئ فى
السموات والأرض يسبح بحمد الله • هذا المعنى
أتصور أنه بالنسبة لى اخراج الأشياء من عالمها الى

عالم المخلوقات التى تحس وتشعر • هذا الحس
بالأشياء وبالمواطن مهم جدا للفنان وأتصور أثنى فى
كلمتى هذه وفى كتاباتى أنطلق من هذا المعنى الذى
تبينه الآية •

وفى حديثى ينصب الكلام على أعمالى وأقول بأن
الانسان يختلف عن كل الحيوانات الشغيلة مثل النحلة
أو النملة لأن عمله أقل كمالا من عمل النحلة أو عمل
النملة • لكن الانسان يختلف عن هذه المخلوقات فى أنه
قبل أن يكتمل له عمله يفكر فى عمل آخر غيره • • قبل
أن ينتهى من بناء بيت يفكر فى بناء بيت آخر • • هذا
هو التجريب • فالانسان بتكوينه هذا كائن مجرب •
ينتقل من تجربة الى تجربة أخرى • • هذا النازع كائن
ولماذا يجرب الانسان بلا انقطاع ؟ هذا ما سنتحدث
عنه بعد قليل حتى انه اذا قال كلمة لا يقولها بعد
قليل بذات الطريقة وربما بمعنى آخر حتى لا يمكن أن
تنطبق صوتيا الكلمة التى قالها على الكلمة السابقة •
نحن لا تناقش التجريب فى كل شئ • • بل تناقشه

فى الأءب وعلف هءا سنسءبعء المءالاء الأءرى من
مءالاء الأءرب وءقصر كلامنا على الأءرب فى
الأءب .

الأءرب فى الأءب ءقفة مطروءة طول الوقت .
ءءاعب المءارس وءءاعب الكءاب وءءطور الأسلوب
والمءءوى واللغة من كاءب الى آءر على مءى ءارفء
أى أءب . الظواهر لا ءكرر نفسها .

فرء أن ءفصل بفن معنفاء شءفءى ءءارب ءءى
الاءءلاط .

ءءفءف وءءاوز . بمعنى أن ما أكءبه ءفءفء
على ما فكةبه فءفب مءفوظ .

ولكن هل أنا ءءاوزء فءفب مءفوظ ؟ هءا
السؤال شءفء ءوءهرففة فوءء فى المسرح ءءارب
ءفءفة ، لكن هل ءءاوزء هءه ءءارب كءاب المسرح
الكبار ؟ قء لا فكون هءا صءفءا طول الوقت .
لءلك بءء للبشرفة كب شءفءفة العظمة ، شءفءفة

التأثير وهى هناك لا تتجاوز أو تتجاوز بصعوبة شديدة:
فنحن نجدد ولكن ليس معنى ذلك أننا نتجاوز طول
الوقت •

ولا ينفى المعنيان أحدهما الآخر • يوجد التجديد
ولكن لا يوجد التجاوز •• نحن نتكلم على أننا نجدد
وقد لا تتجاوز • فى رأى الشخصى أن الانسان الخالق
لا يتكرر بذاته • الانسان الخالق يختلف من واحد
لآخر مثل بصمة الأصبع فلا تجد بصمة تشبه الأخرى •
كذلك انتاج الانسان خاص به وانتاج المجدد خاص
به • الشئ الثانى أن العصر لا يتكرر • تتغير الظروف
الاقتصادية والاجتماعية حتى يكون العصر غير العصر •
لكن الحاضر نابع وممتد فى الماضى حتى يلزم
لاستيعابه استيعاب حقيقى أن يوجد الماضى •• ذلك
فى رأى هو مبرر عدم التجاوز • ماذا يبقى اذن من
العمل القديم ؟ اذا كنت أنا أقدم عملا جديدا ؟ فلماذا
القديم ؟ سأجيب على الأسئلة الموجهة فى نهاية الحديث •

التجديد مرة أخرى • لا نستطيع أن نفهم التجديد في
الأدب إلا اذا حددنا بشكل ولو جزافي ما هو الأدب ؟
أختصر الموضوع في أن للفنان الأديب الحرية في أن
يجرب ويشرك قارئه معه أو أن يجرب ولا يشرك
القارئ معه •

فهرس الكتاب

الصفحة

٣	الاهداء
٥	المقدمة
١١	الموروثات الشعبية فى القصة القصيرة
٣١	القصة القصيرة والواقع الاجتماعى
٤٣	السمات المميزة للقصة الحديثة
		مدى استفادة القصة من الأجناس الأدبية
٥٧	الأخرى
٧٩	..	العناصر الجمالية فى النص والأقصوصة

صفحة

١٠٩	الرمز والأسطورة في القصة القصيرة
١٢٥	ملامح البطل في القصة الحديثة
١٣٥	الحساسية الجديدة في القصة
١٥٣	تأثير التكثيف اللغوي على البناء والشكل القصصي
١٦٣	القصة القصيرة والمتغيرات السياسية
١٧٧	القصة القصيرة بين التجريب وبين التجديد

■ ربيع الصبروت

يعد ربيع الصبروت أحد أبرز كُتّاب
القصة والرواية.. وقد حقق فى كتاباته
التميز إنجازاً لغوياً وبنائياً واضحاً
وملموساً، وتعد أعماله (انكسار
الحروف)، (المبتسم دائماً)، (قبض
الجمر)، (على هامش النصر)، (سبيل
سيد الماء)، (ظل الصمت).. إضافة
حقيقية فى مسيرة القصة العربية.. وهو
أحد القلائد الذين أسهموا فى إثراء
الحركة الأدبية والثقافية من خلال
الإبداع والنقد، والندوات التى اختار
موضوعاتها وأدارها، والجماعات الأدبية
التي وضع لبناتها الأولى..

وكتابه (قضايا القصة الحديثة)

فى اختيارات موضوع:
مع مسيرة الكاتب و
مجموعة من أهم الدر
القصة، والتي تتناول
فى إحاطة شاملة
والإبداع.



0334322

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيته واحد
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب